سہ ماہی
مظفر پور
اصنافِ ادب
اکتوبر ۲۰۱۳ء تا مارچ ۲۰۱۴ء
گوپی چند نارنگ نمبر
مدیر
ڈاکٹر حسن رضا
مکتبۂ شمسی، مظفر پور

ایک عالم گیر ادبی و ثقافتی مجلہ

سہ ماہی اصناف ادب مظفرپور

جلد: 1　اکتوبر 2013 تا مارچ 2014　شمارہ: 4 & 3

خریداری و اشتہار کے لئے ڈرافٹ، پوسٹل آرڈر، چیک یا نقد اس پتہ پر بھیجیں

Dr.Hassan Raza, Maripur, Muzaffarpur-842001 (Bihar)

خط و کتابت کا پتہ

فی شمارہ Rs.100	email: asnaafeadab2013@gmail.com hassanraza105@gmail.com Mob.: 9934919896, 9507341308	ڈاکٹر حسن رضا (مدیر: سہ ماہی اصناف ادب) ماڑی پور، مظفرپور 842001 (بہار)	زر سالانہ Rs.350

پرنٹر، پبلشر ڈاکٹر حسن رضا نے تاج آفسیٹ پریس، دریاپور، پٹنہ 800004 میں چھپوا کر دفتر مکتبہ عشی، ماڑی پور، مظفرپور 842001 سے شائع کیا۔

تزئین و کمپوزنگ: حیات آفرین، کائنات آفرین　**سرورق**: محمد تبریز اختر

آرائش اصناف ادب

سپاس نامہ
(پروفیسر گوپی چند نارنگ کے نام)

• صبا نقوی

زہے نصیب کہ نقاد بے مثال ہے تو امیر رتبہ فن ، صاحب کمال ہے تو
طلسم جوہر آئینہ خیال ہے تو امیر حلقہ رعنائی جمال ہے تو
ادب کی جان ، بصیرت کی آبرو نارنگ
لب شعور پہ حکمت کی گفتگو نارنگ

جہان فکر و نظر کا نظام ہے تجھ سے فروغ علم و ہنر کا نظام ہے تجھ سے
تلاش لعل و گہر کا نظام ہے تجھ سے سکون قلب و جگر کا نظام ہے تجھ سے
متاع لوح و قلم کا حساب تیرے نام
اصول نقد کی روشن کتاب تیرے نام

تجلی نگہہ اعتبار ہے تجھ سے تسلی دل شائستہ کار ہے تجھ سے
جواز حسن یقیں کی بہار ہے تجھ سے لباس وہم و گماں تار تار ہے تجھ سے
چمن میں دیدہ وری کی پناہ گاہ ہے تو
نگارشات کی دنیا کا بادشاہ ہے تو

ادا شناس نگاہوں کا قدرداں تو ہے محققانہ رویوں کا پاسباں تو ہے
بلند بام ارادوں کی کہکشاں تو ہے زمیں کو فخر ہے جس پہ وہ آسماں تو ہے
اٹھے جو سینہ ہستی سے وہ غبار ہے تو
صریر خامہ غالبؔ کا رازدار ہے تو

افادیت سے غرض ہے ، فعالیت سے لگاؤ دل و دماغ میں یکساں ہے آگہی کا رچاؤ
جہاں جہاں نظر آتا ہے تیرگی کا پڑاؤ وہاں وہاں سے گزرتا ہے روشنی کا بہاؤ

جدیدیت کے مسائل کا ذکر ایک طرف
روایتوں کے تحفظ کی فکر ایک طرف

صراحتوں کا قرینہ ، وضاحتوں کا چلن
رواں دواں نظر آتا ہے حسنِ گنگ و جمن
حجابِ علم سے چھنتی ہوئی ادب کی کرن
تلاشِ فکر کہیں ہے، کہیں تجسسِ فن

عصا ، یہ سینۂ دریائے شوق ہے تجھ سے
دلیل دعوئ تکمیلِ ذوق ہے تجھ سے

مقدمہ ہو کہ تقریظ یا کوئی مضموں
رگوں میں دوڑتا پھرتا ہو جیسے موجۂ خوں
ہو جیسے مہ نظر قصرِ آگہی کا ستوں
ہو جیسے شہرِ خرد سے پرے دیارِ جنوں

وہ کارنامے جو منسوب تیری ذات سے ہیں
روابط ان کے اسی بزمِ کائنات سے ہیں

نظیر جس کی نہیں ہے وہ نابغہ ، نارنگ
حصارِ ذات میں دارالمطالعہ ، نارنگ
مکالموں کا دھنک رنگ سلسلہ ، نارنگ
مباحثوں کا شفق زار حوصلہ ، نارنگ

قلم سے رشتۂ جاں استوار کرتا ہے
سخن وروں سے ، ادیبوں سے ، پیار کرتا ہے

عطائے حضرتِ جبریل تیرا شہپر ہے
ادائے فرض کی منزل ، ترا مقدر ہے
ہر ایک سعیِ عمل ، تجھ سے بار آور ہے
ترے قلم کی سیاہی ، وہ روغنِ زر ہے

ہر ایک نقش کو جو نقش کا اجر کر دے
جو ناتراش ہیں ، ان کو بھی معتبر کر دے

یہ افتخار ، ترا سچ ہے ، جہانِ ادب
رقم طراز ، قلم کار ، ترجمانِ ادب
فقیہ مملکتِ علم ، پاسبانِ ادب
امینِ جذبہ سالارِ کاروانِ ادب

عیاں ، فریضۂ علمی کا راز ہے تجھ پر
شعارِ خدمتِ اردو کو ناز ہے تجھ پر

زباں دانوں سے پوچھے کوئی کہ کیا تو ہے؟
لسانیات کی رگ رگ سے آشنا تو ہے
جمالیات کا اندازِ دل ربا تو ہے
کنایات کا انبارِ بے بہا تو ہے

فدا ہے زورِ قلم جس پہ ، وہ ادیب ہے تو
جو تاجدارِ فصاحت ہے ، وہ خطیب ہے تو

اذانِ صبحِ ادب ، تو سوادِ شام میں ہے	خودی کا عکس ، تری فکرِ لالہ فام میں ہے
ترا شمار ، سفیرانِ نیک نام میں ہے	ترا وجود ، ہر اک منزلِ کلام میں ہے

یہ آنچ وہ ہے جو ممنونِ آفتاب نہیں
حرارتِ دلِ نارنگ کا جواب نہیں

نہ جانے کتنے مقاماتِ آئے زیرِ قدم	نہ جانے کتنے اداروں نے پایا ، جاہ و حشم
نہ جانے کتنے رسالوں پہ برسا ، ابرِ کرم	نہ جانے کتنے مقالے ہوئے ، سپردِ قلم

جو اہلِ علم و ادب سے خراج لیتا ہے
وہ ناقدانہ عمل تجھ کو زیب دیتا ہے

ادب نوازوں نے بخشی ہے تجھ کو وہ عزت	کہ تو نے پائی ہے دنیا میں عالمی شہرت
بقدرِ ظرف ملی ہے جو علم کی دولت	اسی کے دم سے زبان و بیاں پہ ہے قدرت

جو اعترافِ حقیقت سے کام لیتے ہیں
وہ تیرا نام! بصد احترام لیتے ہیں

بیاضِ حسنِ عقیدت ، روا ہے تیرے لئے	ریاضِ حرفِ ستائش ، بجا ہے تیرے لئے
خلوصِ عشق کی یہ انتہا ہے ، تیرے لئے	وہ حق پسند ، جو نغمہ سرا ہے تیرے لئے

حریمِ دل میں لئے ، جوش و ولولہ ، تیرا
ہر ایک بات پہ کرتا ہے ، تذکرہ ، تیرا

صبا کا حوصلۂ دل ، دعا گزار رہے	حیاتِ شوق کا ہر لمحہ ، خوش گوار رہے
حصول و کسب کا ماحول ، سازگار رہے	فضائے گلشنِ نارنگ ، مشک بار رہے

نظر کے حق میں ، بصارت کا فیصلہ ٹھہرے
"سپاس نامہ" محبت کا آئینہ ٹھہرے

❀❀❀

اردو اور گوپی چند نارنگ

• چندر بھان خیال

اذیت ناک لمحوں کا تسلسل دل سے دنیا تک
عرب کی خوشبوؤں کے ساتھ قائم ہے یہاں اب بھی

ہڑپا سے اجودھیا اور کھجوراہو ، اجنتا تک
اسی کے ساتھ زندہ ہے یہاں اردو زباں اب بھی

انہیں لمحوں کے صدقے ، یہ ہمیں ذی شان کرتے ہیں
وہ دھرتی آسماں بن کر ستاروں کو بھی شرمائے

ادب اور آدمیت مل کے سب اعلان کرتے ہیں
جسے نارنگ گوپی چند سا عنوان مل جائے

ادب سے ہاتھ باندھے سرنگوں لفظوں کی دنیا میں
تحرکتی ہیں سر منبر ، خرد کا نام ہوتا ہے

کھڑی ہوں سامنے اور فکر کی منظر حسینائیں
خیال ، احساس اور جذبوں کا رقص عام ہوتا ہے

صدائے علم و دانش سے ادب کا آسماں گونجے
سبھی کہتے ہیں اس آواز کا آنند کیا کہنا

حرم ہو ، دیر ہو سب میں محبت کی اذاں گونجے
کوئی محفل ہو ارشادات گوپی چند کیا کہنا

یہ ما بعد جدید احساس اور انداز ہے سنئے
ادب کی آرزوؤں کو اجالا دینے والے کو

نئے خوابوں ، نئی دنیاؤں کی آواز ہے سنئے
نظر کی جستجوؤں کو سنبھالا دینے والے کو

چوہترواں جنم دن اور پدم بھوشن مبارک ہو
مری اس بات سے سب لوگ ہم آہنگ بھی ہوں گے

محبت سے بھرا پورا حسیں خرمن مبارک ہو
جہاں پائیں گے اردو کو وہاں نارنگ بھی ہوں گے

(بہ شکریہ: رنگ)

❀❀❀

نارنگ سے زباں کی تہذیب بچ گئی

• ظفر عدیم

حد گماں سے ذات بشر ماورا ہوئی ہستی بسیط زا ہوئی ، رفعت فزا ہوئی
تحسین قد ، یہ صورت جلوہ نما ہوئی کیا مشت خاک ہے کہ بلندی فدا ہوئی

کیا سر پہ اوج علم ہو ہنر کی زمین ہے
نارنگ کا وجود ادب کا امین ہے

اس کے جو لب کھلیں تو زباں کی رتق چلے رشحات فکر چھوٹے از خود ورق چلے
نطق و نوا کا سلسلہ اس کے نجق چلے نوک قلم سے کاہکشاں و شفق چلے

فن کے افق پہ رنگ ہے حسن خیال کا
نارنگ کا ادب ہے خوشہ جمال کا

ہے وہ فن کی فیض کے دھارے بہا گئے صورت و صدا سے جس کی ، معانی کھلا گئے
فرض وفا خلوص سے ایسے ادا گئے اردو کھڑی ہے سامنے آغوش وا کئے

نارنگ در فشاں ، گہر فشاں مایہ ہے
اس شخصیت پہ مادر گیتی کا سایہ ہے

تحریک دی ، شعار دیا ، ضابطے دیے گوشے کئی نکالے ، کئی زاویے دیے
بین سطور ساتھ رکھا ، حاشیے دیے یعنی روایتوں کو نئے راستے دیے

مہندی ادب کی سونی ہتھیلی میں رچ گئی
نارنگ سے زبان کی تہذیب بچ گئی

استاف فن کے کاکل و گیسو کو فخر ہے چشم غزال و دیدہ آہو کو فخر ہے
شان نمود ایسی کہ اردو کو فخر ہے مسلم کو اس پہ ناز ہے ہندو کو فخر ہے

پرواز اس کی دست ہے جیسے پرند کی
نارنگ اپنی ذات میں عظمت ہے ہند کی

دل سے سلام بھیجئے تو خط ملے اسے شیریں پیام بھیجئے تو خط ملے اسے
شستہ کلام بھیجئے تو خط ملے اسے اردو کے نام بھیجئے تو خط ملے اسے

نارنگ کے پتے سے تو اردو زباں ملے
رادھا کو بھی پتہ ہے کہ گوپی کہاں ملے

(بہ شکریہ ماہنامہ 'انشا')

❀❀❀

توصیفی توشیحی نظم

• کوثر صدیقی

گ
گل نارنگ ، گلزار اردو کا مہکتا ہے
گل الفاظ شعلہ بن کے محفل میں دہکتا ہے

و
وہ مہکاتا ہے گل تنقید کے گلزار اردو میں
کھڑا ہے حسن یوسف لے کے وہ بازار اردو میں

پ
پجاری ہے ادب کا شاعری کا علم و حکمت کا
جہاں ہے معترف اس کی نجابت کا لیاقت کا

ی
یگانہ اس کی تحریریں ہیں ، لاثانی ہیں تنقیدیں
یگانہ اس کا اسلوب نگارش اور تحقیقیں

چ
چمن میں بلبلیں ہیں نغمہ آرا اس کی عظمت کی
قصیدہ خواں ہیں انجم اس کے اوج فکر و رفعت کی

ن
نہیں ہے ہاں نہیں تنقید میں ہمسر کوئی اس کا
جسے نارنگ کہتے ہیں وہ ہے اک گوہر یکتا

د
دیے روشن کیے اس نے روا داری کے الفت کے
ترانے گا رہا ہے چھ دہوں سے وہ اخوت کے

ن
نگینہ ہے ، نگینہ ہے وہ اردو کی انگوٹھی کا
نگہبان وراثت ہے ، ابوالفضل اور فیضی کا

ا
ادیب معتبر ہے اس کی تحریریں ہیں لاثانی
صحیفے یادگار اس کے ، کتابیں اس کی لافانی

ر
رفیق تشنہ لب ہے ، ساقی مے خانۂ اردو
اسی کے نام سے تنقید کا پیمانۂ اردو

ن
نشاں ہے خانقاہ علم میں روشن بصیرت کا
وہ ہے عقدہ کشا سر بستہ ہر راز حقیقت کا

گ
گہر لکھوں کہ کوہ نور لکھوں تاج اردو کا
مری خواہش ہے اس کے سر پہ رکھ دوں تاج اردو کا

(بشکریہ نارنگ)

❀❀❀

گوپی چند نارنگ کے لیے

• محمد شاہد پٹھان

مشرق و مغرب کے بحر نقد کا تو رازداں
تیری چشم حق نگر میں فکر عالم ہے عیاں

جاگزیں ہیں تیری عظمت کے نشاں آفاق میں
امریکہ، برطانیہ ہو، پاک یا ہندوستاں

اخذ کرتی ہے تری تنقید دُر آبدار
مملکت افسانے کی یا شاعری کا جو جہاں

جادۂ نقد و نظر ہو یا کہ راہ علم و فن
کر دیے ہیں موم تیری جہد نے سنگ گراں

ہو لسانی ورک یا اسلوبیات و صوتیات
نقد نو کی داستاں ہو داستاں تجھ پر عیاں

آشنا ہے فکر و فن کی تو یہ تو تعبیر سے
دیدۂ قرأت میں ترے اسلوب کا ثانی کہاں

قابل مدحت ہے اردو کے لیے تیرا جہاد
فیض سے تیرے کئی شعبے پھلے پھولے یہاں

جس گلستان ادب پر ہو نگہبانی تری
کچھ ضرر پہنچا نہیں سکتی اسے موج خزاں

تو نے دیوانوں میں بھی ڈھونڈے نقوش آگہی
اور فرزانوں میں بھی پیدا کیا سوز نہاں

تیری شفقت دل فگاروں کو مداوائے دوام
تیری قربت باعث فخر و نشاط قلب و جاں

فیض سے تیرے ملا کتنے ہی ذروں کو فروغ
تو نے ریگستان کو بخشی ادائے گلستاں

بزم رندان ادب میں دم بہ دم چرچا ترا
کر دیا ذوق ریاضت نے تجھے پیر مغاں

باوفا و دلکشا و جاں فزا تیرا وجود
تو پراگندہ مزاجوں کا ہے تنہا قدرداں

اچھے اچھوں کو سنا ہے میں نے یہ کہتے ہوئے
ہوں جہاں مجبور سب، عقدہ کشا ہے تو وہاں

قدرداں اوروں کے بھی یوں تو بہت سے ہیں مگر
چاہنے والے ہزاروں ہیں ترے پیر و جواں

نسل نو کی بھی اثاث فکر و فن تجھ کو عزیز
دیکھتا ہے تازہ سر چشموں میں تو آب رواں

فیلو شپ ساہتیہ اکیڈمی کی مبارک ہو تمہیں
ہر کس و ناکس کو یہ اعزاز ملتا ہے کہاں

ان ستاروں پر بھی لازم ہے نگاہ داد گر
جن کی تابانی سے روشن ہوگا آئندہ جہاں

سہل کر ڈالے تری فکر رسا نے مسئلے
تیری دانائی و بینائی کا شاہد ہے جہاں

(بشکریہ زنگ)

❀❀❀

فکروفن کی اڑان ہیں نارنگ

• خلیل الرحمٰن قاسمی

فکر و فن کی اڑان ہیں نارنگ   اک شگفتہ بیان ہیں نارنگ
اور اہل زبان ہیں نارنگ   نقد اردو کی شان ہیں نارنگ

عبقری شخصیت ادب میں ہیں
قاہری شخصیت ادب میں ہیں

فکر کا لالہ زار لگتے ہیں   سوچ کا آبشار لگتے ہیں
مرکزِ اعتبار لگتے ہیں   آگہی کا وقار لگتے ہیں

راز دار درون فن بھی ہیں
آپ معیار انجمن بھی ہیں

رہبری کی نگاہ ہیں ہر پل   بحر اردو کی تھاہ ہیں ہر پل
حسن ترکیب جاہ ہیں ہر پل   یعنی دانش کلاہ ہیں ہر پل

بزم اردو کی عافیت ہیں وہ
ایک لجنۂ کی حیثیت ہیں وہ

شاخ اردو پہ چہچہاتے ہیں   لفظ و معنی میں گنگناتے ہیں
فلسفہ زیست کا بتاتے ہیں   ریگ کو صحن گل بناتے ہیں

بزم گفتار کا طریقہ ہیں
آپ ہر صنف کا سلیقہ ہیں

علم کا آفتاب ہوں جیسے   فکر فردا کا خواب ہوں جیسے
مسئلوں کا جواب ہوں جیسے   ایک ایسی کتاب ہوں جیسے

صاف ستھرا مذاق رکھتے ہیں
شخصیت اپنی طاق رکھتے ہیں

کیسی چاہت ہے دیدہ و دل میں   وقت گزرے ادب کی محفل میں

صاف لہجہ ہے قول مرسل میں　　حق شناسی ہے ذہن کامل میں

علم مغرب سے آشنا ہیں آپ

اور مشرق کا حوصلہ ہیں آپ

فکر تازہ نکات ہیں گویا　　اور ادب کی قرأت ہیں گویا

حسن طرز ثبات ہیں گویا　　ایک جامع صفات ہیں گویا

اعتدال خیال بھی ہیں آپ

اور اپنی مثال بھی ہیں آپ

آپ کی سطر میں متانت ہے　　اک تنوع لئے عبارت ہے

سادگی سے بھری سلاست ہے　　آپ کی فکر میں فراست ہے

اوج تخلیق کی نزاکت ہیں

حرمت فکر کی لطافت ہیں

آپ اسلوبیات والے ہیں　　فکر و تحقیق کے حوالے ہیں

قصر تنقید کو سنبھالے ہیں　　شاہد اس بات کے مقالے ہیں

منفرد فکر رنگ و بو ہیں آپ

اور حکمت کی بھی آبرو ہیں آپ

فن کا عرفان آپ رکھتے ہیں　　ایسا رجحان آپ رکھتے ہیں

میرؔ و غالبؔ ، انیسؔ یا منٹو　　سب کی پہچان آپ رکھتے ہیں

بات ایسی ہے آپ کی نارنگ

ذات ایسی ہے آپ کی نارنگ

شہپر فکر کا سفر ہیں وہ　　عجز و اظہار کا ہنر ہیں وہ

حد امکان کی نظر ہیں وہ　　ایک استاد معتبر ہیں وہ

رازداروں سے رازداری بھی

اور روایت کی پاسداری بھی

❀❀❀

اعترافِ حقیقت

(گوپی چند نارنگ کی ذاتِ والا صفات سے متاثر ہوکر)

• ڈاکٹر غلام قدوس فہمی

نارنگ وہ کہ علم کا دریا کہیں جسے
اہلِ ادب کے دل کی تمنا کہیں جسے

نارنگ، تاج دارِ بصیرت کا نام ہے
بزمِ لسانیات کی زینت کا نام ہے

نارنگ، کاروانِ ادب کا امیر ہے
نارنگ، شہرِ علم و ہنر کا سفیر ہے

ایسا نظامِ فکر، جو غالبؔ شناس ہے
نارنگ کی نظر میں، نظر کی اساس ہے

نارنگ سے ہے، رتبۂ تحریرِ دل نشیں
ظرفِ نگاہ، طرزِ نگارش پہ آفریں

اپنی مثال آپ ہے، نارنگ کی ادا
تابانیٔ خیال کا انداز ہے جدا

نارنگ سے ہے، خدمتِ اردو کا حوصلہ
نارنگ سے ہے، خادمِ اردو کا مرتبہ

نارنگ سے، جہانِ ادب فیض یاب ہے
نارنگ کا سفر، سفرِ کامیاب ہے

تنقید کا چلن ہو کہ تحقیق کا عمل
موصوف کی لیاقتِ علمی ہے بے بدل

دانشوری لناقی ہے، حکمت کی روشنی
گلہائے فلسفہ سے، معطر ہے آگہی

کیا خوب ہے، مسائلِ اردو کا ترجماں
وردِ زباں ہے، فہم و فراست کی داستاں

پیمانۂ شعور جو نارنگ ساز ہے
فہمی کو "اعترافِ حقیقت" پہ ناز ہے

❀❀❀

Dr. Ghulam Quddus Fahmi
Allama Iqbal Nagar, Khatauna Bazar
Madhubani - 847227
Mobile : 9955712920

گوپی چند نارنگ کی نئی کتاب پر انتظار حسین کی رائے

کلام غالب کی اب تک کتنی تعبیریں ہو چکی ہیں۔ مگر ڈاکٹر گوپی چند نارنگ غالب پر غور و فکر کرتے کرتے ایک راہ کی طرف نکل گئے ہیں۔ جس کی طرف شاید ہی کسی ماہر غالبیات کا دھیان گیا ہو اور دھیان گیا بھی تو اس رنگ میں جیسے خلیفہ عبدالحکیم کا دھیان گیا کہ انھوں نے غالب کا یہ شعر۔

ہستی کے مت فریب میں آجائیو اسد
عالم تمام حلقۂ دام خیال ہے

نقل کرتے ہوئے کہا کہ کوئی ویدانتی بھی اس سے بڑھ کر کیا کہے گا۔ انھیں یہ خیال نہیں آیا کہ ممکن ہے غالب کے اس رنگ کے اشعار اس کی ویدانتی فکر ہی کا کرشمہ ہوں۔ اصل میں غالب نے اپنی فارسیت پر اتنا زور دیا تھا اور اتنا فخر کہ یہ خیال کسی کو مشکل ہی سے آسکتا تھا کہ اس شاعر نے کسی اور تہذیب سے بھی خوشہ چینی کی ہوگی۔ نارنگ صاحب کو تو یہ خیال آنا ہی تھا کہ اب ان کا اصرار اس پر ہے کہ اردو کی کلاسیکی شاعری حسن و عشق کے جس تصور کی امین ہے اس کا سرچشمہ قدیم ہند کے افکار و تصورات میں ہے۔ سو شاید انھوں نے غالب سے بھی کچھ ایسے اشارے لیے اور قدیم ہند کے افکار و تصورات میں لمبی غوطہ زنی کر ڈالی۔ وہاں انھیں غالب کی فکر کے دو (لاشعوری) سرچشمے نظر آئے۔ ویدانتی فلسفہ اور بودھی فکر۔ نارنگ صاحب کے تجزیے میں سنسکرت کی ایک پرانی کتاب "یوگ وسشٹ" کا حوالہ بار بار آیا ہے۔ یہ کتاب تو میری نظر سے بھی گزری ہے۔ وہاں کائنات کے عدم وجود کے بارے میں رام چندر جی کا ایک لمبا بیان ہے۔ اس کا خلاصہ یہی نکلتا ہے جس کا حوالہ خلیفہ عبدالحکیم نے بھی دیا ہے:

عالم تمام حلقۂ دام خیال ہے

یاں ہاں کھائیو مت فریب ہستی
ہر چند کہیں کہ ہے، نہیں ہے

اور یہاں نارنگ صاحب کو اس پر بھی اصرار ہے کہ غالب نے اگر واقعی کسی فارسی شاعر سے گہرا اثر قبول کیا ہے تو وہ سبک ہندی کا شاعر بیدل ہے۔ مگر بیدل اور غالب دونوں اگر کسی سے قریب ہیں تو ان کی دانست میں وہ کوئی فارسی شاعر نہیں بلکہ بودھی فکر کا ترجمان مفکر ناگارجن (یعنی اس کی جدلیاتی حرکیات کے لاشعوری اطراف) ہیں۔ مگر ادھر انھیں ویدانتی فکر کے ڈانڈے بھی ناگارجن کی فکر سے ملتے نظر آتے ہیں۔

سو نارنگ صاحب نے شعر غالب کی تعبیر کچھ اس طرح کی ہے کہ ایک طرف اس کا رشتہ ویدانتی فلسفہ اور بودھی فکر سے نظر آ رہا ہے اور دوسری طرف اس کے ڈانڈے آج کل کی مابعد جدید فکر سے ملتے دکھائی دے رہے ہیں۔

یعنی اب ہم نارنگ صاحب کے واسطے سے غالب کی ایک یکسر نئی تعبیر کے روبرو ہیں سو اب:

صلائے عام ہے یاران نکتہ داں کے لیے

(دیباچہ: سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور ۲۰۱۳)

❁❁❁

اردو غزل اور ہند مسلمانی ذہن، تہذیب، غزل کی تفہیم و تحسین میں ہماری اچھی رہبری کرتی ہے۔ اردو غزل کے ارتقا اور اس میں نمایاں ہونے والی عہد بہ عہد تبدیلیوں پر اس سے قبل تبصرے کیے جا چکے ہیں، لیکن گوپی چند نارنگ کی تجزیاتی صلاحیت، ادبی بصیرت اور تحقیقی دقیق نظری نے بہت سے ایسے گوشوں کو اجاگر کیا ہے جو ہماری نظر سے پوشیدہ تھے۔ انھوں نے پہلی بار غزل کا ایسا تجزیہ پیش کیا ہے جو اس صنف سخن کی اصل روح تک پہنچنے اور اس کے مزاج کو سمجھنے میں ہماری اچھی رہنمائی کرتی ہے۔ (پروفیسر سید [illegible]، قومی تنظیم، پٹنہ، جنوری 2013)

گوپی چند نارنگ اور اردو

• ڈاکٹر ایس اے مرتضیٰ

ڈاکٹر حسن رضا صاحب نے کہا کہ اثبات، مظفر پور (بہار) کا آئندہ شمارہ اس کے سرپرست ڈاکٹر گوپی چند نارنگ نمبر ہوگا اور مجھے بھی کچھ لکھنا ہے۔ اردو میں نہ سہی انگریزی زبان میں ہی لکھ کر دوں۔ میں کافی پس و پیش میں پڑ گیا۔ انہیں ایک Scholarly شخصیت کی حیثیت سے میں بھی جانتا ہوں دوسروں کی طرح، لیکن ان کو مطالعہ کرنے کا موقع نہیں ملا تھا۔ اس لئے کہ ایک سائنس اور میڈیکل اسٹوڈنٹ کی ادب سے دوری ہو ہی جاتی ہے، خاص کر 1956-60 میں اردو ہندی تو پڑھائی جاتی تھی، لیکن وہ بس ایک رسم و رواج کی پابندی ہوا کرتی تھی۔ مظفر پور کے اس بھومیہار برہمن کالجیٹ اسکول کے دو مولوی شاید خود کو اچھوت سمجھتے تھے یا اونچی ذات کے دوسرے استاد انہیں۔ کبھی ان دونوں کو اسٹاف روم میں ان لوگوں کے ساتھ بیٹھے نہیں دیکھا میں نے۔ ایک گھنے درخت کی چھاؤں میں وہ ہم لوگوں کو اردو اور فارسی پڑھایا کرتے تھے۔ فراخ دلی اور شائستگی اتنی زیادہ تھی کہ جب ہم لوگوں کو اسکول کے سامنے شیام ٹاکیز میں نئی فلم لگتی، ان سے چھٹی مل جاتی تھی بہانہ بنا کر۔ ان دنوں چھوا چھوت گہری تھی۔ تین مٹی کے گھڑے ہوا کرتے تھے۔ ایک اونچی ذات کے ہندوؤں کے لئے، دوسرا شودروں کے لئے اور تیسرا مسلمانوں کے لئے۔ اللہ میرے اور میرے ساتھیوں کے گناہ معاف کرے۔ ہم لوگوں کا پسندیدہ مشغلہ موقع نکال کر، نظر بچا کر انہیں توڑنے کا ہوا کرتا تھا۔ ہیڈ ماسٹر مرحوم تریپاٹھی جی صرف قیاس پر لڑکوں کی پٹائی کر سکون پا جاتے تھے۔

جن دنوں ہم لوگوں کے اسکول میں اردو اور مولوی اچھوت تھے، انہیں دنوں پروفیسر نارنگ صاحب دہلی یونیورسٹی میں اردو میں 1954 میں M.A. اور پھر 1958 میں Ph.D. حاصل کر رہے تھے۔ وہ بھی 1931 میں بلوچستان سے پیدائش کے بعد ہندوستان کی تقسیم کے بعد آگ اور خون کا دریا پار کر دہلی میں ایک ایسی زبان کو اپنا رہے تھے جو اب پرائی ہو چکی تھی۔ بقول خود نارنگ صاحب کے اردو ہندی اپنے ابتدائی سفر میں ایک زبان تھی۔ چولی دامن کا ساتھ تھا، لیکن اٹھارہویں صدی کے بعد اب یہ مستقل طور پر دو الگ الگ آزاد اور خود مختار زبانیں بن چکی تھیں۔ اس میں مذہب کا کوئی شائبہ نہیں تھا۔ افسوس یہ ہے کہ انیسویں صدی کی سیاست میں فرقہ واریت کا زہر اس حد تک سرایت کر گیا کہ ہم نے نہ صرف ملکوں کا بٹوارہ کیا بلکہ تہذیبوں اور زبانوں کو بھی مذہبی رنگ میں رنگ دیا۔ ہم نے کلچر اور زبان کو مذہب سے الجھا دیا۔ حالانکہ اسے مذہب کا رنگ دینے والوں کو فاشسٹ کہا جاتا ہے۔ ہندوستان کی درجنوں زبانوں میں کسی دوسری زبان کے بارے میں کوئی ایسا سوال نہیں اٹھا کہ کنڑ، بنگالی، گجراتی یا تامل تیلگو، ہندوؤں کی زبان ہے یا مسلمانوں کی۔ لیکن ہندی اور اردو کے لئے ہم فرقہ وارانہ رنگ دے کر خود کو غیر ارادی طور پر نفرت اور علاحدگی کی سیاست کے ہاتھ میں دے دیتے ہیں۔ بقول نارنگ صاحب اردو، ہندو اور مسلمانوں کا ناقابل تقسیم ورثہ ہے جسے کسی طرح تقسیم نہیں کیا جا سکتا۔ کچھ ہندوؤں اور مسلمانوں کا یہ کہنا کہ پاکستان کو نہ جناح نے بنایا نہ اقبال نے بلکہ اردو نے پاکستان کو بنایا تھا جیسا کہ مولوی عبدالحق کے حوالے سے بھی کہا گیا ہے۔ یہ سطحی پن اور احمقانہ خیال ہے۔ آنے والی نسل کو گمراہ کرنے کی کوشش ہے تاکہ ان رہنماؤں اور رہبروں کی بے وقوفیاں، فریب، نااہلی، دغا، نامردگی چھپی رہے اور وہ 1948 کے بھیانک نتیجے کی جوابدہی اور ذمہ داری سے بچ جائیں۔ چاہے وہ گاندھی ہوں یا پٹیل، نہرو ہوں یا جناح یا آر ایس ایس کے گولوالکر ہوں یا دوسرے۔

اس دور کے گیان چند جین [illegible] میں دیوی دیوتاؤں کا

تذکرہ اور ترجمہ ہو، گاندھی جی کو لے کر اردو میں بعض غلط فہمیاں پھیلانا ہو یا پھر بعض اردو اور ہندی ادیبوں کا ایک دوسرے پر الزام اور فرقہ پرست عناصر کا ایک دوسرے کو بھڑکانا بھی اردو کو نقصان پہنچاتا رہا ہے۔ جب نفرت اور غلط عقیدے ہندوستان کو بانٹنے سے نہ روک سکے تو 1948 کے پہلے اور بعد کی نفرت نے کیا کیا زہر پہلے گل کھلائے، کو بیٹھ کر یاد کرنا ایک تلخ اور تکلیف دہ بوجھ ہے۔ خوشی اس بات کی ہے کہ اس نفرت کے ماحول کے بعد بھی کچھ اچھے لوگوں نے مل کر پھر سے ٹوٹے ہوئے رشتوں کو محبت سے جوڑنے کی کوشش کی ہے۔ اس میں اردو ادب کے لئے پروفیسر نارنگ صاحب بہت سے دوسرے ہندو اور مسلم اردو دانوں کی قطار میں نمایاں نظر آنے والوں میں ایک ہیں۔

پروفیسر نارنگ صاحب کے اردو ادب کو زندہ رکھنے کا جذبہ اور ان کی تحقیقاتی اور ادبی جدوجہد خود ان کی عظمت کی گواہی دیتی ہے۔ ان کے ساتھ جوگندر پال، اوپندر ناتھ اشک، جگن ناتھ آزاد، گیان چند، کرشن چندر، پریم چند، کالی داس گپتا رضا، رام لعل، راجندر، آنند نرائن ملا، فراق، خوشتر گرامی وغیرہ بھی اہم نام ہیں، جنہوں نے نفرت کی آندھی سے اردو کی جڑ کو ہندوستان میں اکھڑنے سے بچایا ہے۔ اردو ادب کے رومانی تصورات جو اب بھی زندہ تھی، کو زندگی دینے کی کوششیں برقرار رکھیں۔ جب ملک کی تقسیم نہ روک سکی تو ذہن اور دماغ و دل کو تو نفرت کے زہر سے اثر انداز ہونا لازم تھا۔ اس لئے اردو بھی فرقہ پرست طبقہ کی نفرت کا شکار ہونے سے نہ بچ سکی۔

حالانکہ ڈاکٹر حسن رضا صاحب نے نارنگ صاحب کے بارے میں مجھے انگریزی میں کچھ لکھنے کو کہا تھا، اس لئے کہ انہوں نے میری انگریزی کتابیں: Hinduism and Religion of India- Monotheism, Status of Woman in different Religions, History of Jehad and Terrorism, Misconception of Arya Samaj اور Kya yahi Prajatantra hai (ہندی میں) دیکھی تھی۔ اس لئے انہوں نے شاید ایسی فرمائش کی ہو، لیکن چیلنج سمجھ کر اصناف ادب کے لئے میں نے اردو کے Legend کے بارے میں اردو میں لکھنے کو ترجیح دیا۔

پروفیسر نارنگ صاحب کی کتاب تپش نامہ تمنا میں عہد اورنگ زیب کی اردو نثر کے تین نمونے اور ہندوستانی یعنی اردو زبان کی پہلی گرامر آنے والی نسلوں کے لئے بھی اردو کی ہندوستانی تواریخ ہے۔ ولی دکنی انسانیت، محبت اور تصوف کے شاعر تھے، جسے نفرت کا نشانہ بنایا گیا۔ جب انہوں نے کہا کہ حضرات! کچھ ایسے سلسلے تو اریخ نے پیدا کئے ہیں کہ ہندوستان جو امن محبت، شانتی، اہنسا کا ملک تھا اسی ملک میں پچھلے پچاس برس سے نفرت کا کاروبار زوروں پر ہے۔ دہشت، قتل و خون، معصوموں کے خون اور ان کی عزت سے ہاتھ رنگنے اور ہر طرح کے تشدد کا دور چل رہا ہے۔

نارنگ صاحب لکھتے ہیں کہ گجرات کے واقعات کے بعد بھی تنظیمیں بنیں، نظمیں لکھی گئیں، لیکن وقت کی گرد نے اسے بھلا دیا تو تھا، مگر ان ظلموں کو انجام دینے والے ہندوؤں کی ایک جماعت نے بہادری، مردانگی کا تمغہ دے کر ہندوستان کے پرائم منسٹر کے لئے سب ہندوؤں سے اچھا سمجھا۔ اس ذہنیت کے پیچھے بھی برہمنوں کے ذریعہ قائم کردہ آر ایس ایس والے ہی پس منظر میں ہیں۔ اس لئے ہندوستان کبھی امن اور اہنسا کا ملک نہ رہا ہے۔ یہاں ہمیشہ طاقتوں کی پوجا ان برہمنوں نے کروائی ہے، معاف کیجئے گا میری اس بے باکی پر۔ آپ نے ٹھیک کہا کہ ادب، شاعری، آرٹ ہمیشہ ضمیر کی آواز سامنے لاتے ہیں۔ سمجھوتوں سے کام نہیں لیتے۔ شاعری کا سب سے قیمتی سرمایہ ضمیر کی آواز کو اظہار دینا ہے۔

قوالی کا چلن اور اردو غزل: عربی میں قوالی گانے والے کے لئے نہیں بلکہ قرأت سے بولنے والے یا داستان گوئی کے لئے تھا، لیکن ان کی معنویت بدلنے لگی اور یہ قوالی گانے والے کو کہا جانے لگا۔ یہ تو پہلے ترکی میں جلال الدین رومی جو کہ رقصاں اور نغمہ کناں درویش کے جانے لگے، لیکن ہندوستان تک آتے آتے یہ خانقاہی تصوف کا حصہ بن گیا جو مسلمانوں کی آمد ہند کے بعد وجود میں آیا اور ایسی عربی فارسی کی کوئی قید نہیں تھی شروع میں۔ یہ ایک اچھی

تحقیقی کاوش۔ یہ پورا مضمون بہت ہی اہم و اہمیت کا حامل ہے۔

ان سے جب پوچھا گیا کہ جب تقسیم ہند کے بعد اردو زبان سے تعصب، بیگانگی کی فضا تھی، کس جذبے کے تحت اردو زبان سے اپنا تعلق برقرار رکھنے کے؟ پروفیسر نارنگ کا جواب تھا کہ تقسیم ہند کے بعد ہندوستان میں اردو کو بیگانگی ملی۔ جب ساری فضا میں مذہبی تعصب کا بارود پھیل جائے تو کوئی بھی صورت حال سادہ نہیں ہوتی۔ اردو سے بیگانگی ایک بڑے سیاسی عمل کا حصہ تھی جس کو روز بروز مذہبی رنگ دیا جانے لگا تھا۔ ملکوں کا بٹوارہ اگر برحق تھا تو زبانوں کا بٹوارہ اتنا ہی غلط اور ناحق تھا۔ میں نے اردو میں داخلہ جب لیا تو اردو کا واحد اکیلا طالب علم تھا 1954 میں دہلی یونیورسٹی کا۔ ایک دوسرے سوال پر کہ اردو زبان سے عدم دلچسپی کے لئے ہندی معاشرے میں ایک ہندو گھرانے کا اس زبان و ادب کا اوڑھنا بچھونا بنانے پر کس طرح کے رد عمل کا سامنا رہا ہوگا۔ جواب تھا کہ ان کے والد بھی اردو دان تھے جو پاکستان ریونیو سروس سے ریٹائرمنٹ کے بعد ہندوستان 1956 میں آئے تھے۔ میرے معاملات میں مجھ کو آزادی دی، سائنس پڑھنے پر زور نہ دیا۔ اس زمانے میں ہندو گھرانوں میں اردو سے مغائرت نہیں تھی۔ آج بھی ہزاروں لاکھوں ایسے ہندو ہیں جو اردو سے محبت کرتے ہیں لیکن لسانی ترجیحات وہ نہیں رہیں جو بٹوارے کے پہلے تھیں۔ کیا آپ اردو زبان کو مسلمانوں سے منسوب کرتے ہیں؟ کے جواب میں نارنگ صاحب کہتے ہیں کہ زبان کا مذہب نہیں ہوتا، زبان کا سماج ہوتا ہے۔ زبان ہر اجارہ داری کے خلاف ہوتی ہے۔ اردو کا تعلق ہند آریائی خاندان سے ہے۔ اس کی جڑیں ہندوستان کی مٹی میں ہے۔ البتہ اس کی لفظیات کا امتیازی حصہ عربی فارسی سے آیا ہے، لیکن ستر فی صد الفاظ اس میں ہندی کے ہیں۔ اسے صدیوں تک ہندوؤں اور مسلمانوں نے مل جل کر سجایا سنوارا ہے۔

یہ مختصر جائزہ تھا پروفیسر نارنگ صاحب کے سلسلے میں۔ طبیعت تو اور بہت کچھ لکھنے کو اس legend پر چاہتی ہے، لیکن مجھے تو اب رکنا ہوگا۔ ان دعاؤں اور امیدوں کے ساتھ کہ پروفیسر نارنگ صاحب بھرپور زندگی گزاریں اور ان کے قلم کی روانی جوان رہے اور تشنہ تمناؤں کی شدامد سے ہم کنار رہے۔ (آمین)

Dr. S. A. Murtuza

M.S.F.R.C.S., F.I.C.S

Muzaffarpur

نہیں بھولنا چاہیے کہ غالبؔ سبک ہندی کے پیچیدہ اور دبیز اسلوب کے شاعر ہیں۔ ان کی جدلیاتی تخلیقی دنیا میں ایک بوقلموں عالم نظر آتا ہے اور ایک عقیدہ دوسرے کو روندتا ہوا اور ایک خط دوسرے کو کاٹتا ہوا نکل جاتا ہے۔ کوئی چیز کسی ایک مرکز پر قائم نہیں رہتی، دیر سویر ہر عقیدہ، ہر تصور بے دخل "decentre" ہو جاتا ہے۔ روایتی تنقید یہاں بے بس نظر آتی ہے، کسی کو ان میں "سچے کفر" کی شان نظر آتی ہے، کوئی انہیں اسلامی "بوطیقا" سے خارج کرتا ہے، کوئی ابن عربی کا سہارا لیتا ہے، کوئی "ایپی کورین" کہتا ہے کوئی "ہیگن ازم" کی پناہ ڈھونڈتا ہے، کسی کو "ڈائیما" نظر آتا ہے، کوئی "تشکیک و الحاد" کی بات کرتا ہے، کسی کو "فری میسن" دکھائی دیتا ہے، کوئی کفر و ارتداد کا فتویٰ صادر کرتا ہے۔ تشکیک و ڈائیما سے کفر و ارتداد تک طرح طرح کی تعبیریں اور تاویلیں غالبؔ کے ضمن میں عام ہیں اور ہر بات کی تائید میں کچھ نہ کچھ کہا جا سکتا ہے، لیکن کوئی بھی تعبیر مکمل نہیں۔ ہر تعبیر و تاویل کسی نہ کسی رخ سے تشنہ، ادھوری اور پُر از تضاد رہ جاتی ہے۔ (غالب: معنی آفرینی، جدلیاتی وضع، شونیتا اور شعریات، گوپی چند نارنگ، ص ۵۹۰)

ہیئتی تنقید اور کوہان کا ڈر

• گوپی چند نارنگ

دسمبر کے "صریر" میں شمس الرحمن فاروقی کا خط اور مدیر کے جوابات شائع ہوئے ہیں۔ مدیر نے ہر بات کو نہایت معقول طریقے سے سمجھایا ہے۔ جنوری کے شمارے میں ڈاکٹر وزیر آغا کا مضمون بھی اس سلسلے میں شائع ہوا ہے۔ یہ بھی بہت خوب ہے۔ ان باتوں پر گفتگو تو ہونا ہی چاہیے اور اگر کسی کے ذہنی تحفظات ہیں تو وہ بھی سامنے آنا چاہئیں، لیکن شمس الرحمن فاروقی کا مسئلہ فقط اتنا نہیں ہے۔ ان کے وجوہ کچھ اور بھی ہیں۔ یہ پہلا خط نہیں ہے۔ وہ اس طرح کے تین چار خط اس سے پہلے بھی ادھر ادھر لکھ چکے ہیں۔ دراصل اردو میں جیسے جیسے ساختیاتی ڈسکورس قائم ہوتا جاتا ہے، ان کی الجھن بڑھتی جاتی ہے۔ نئی تھیوری کے بارے میں جو کچھ لکھا جا رہا ہے وہ نئے علم کی جستجو اور طلب میں ہے۔ اس کا مقصد کسی کو نشانہ بنانا نہیں ہے، نہ ہی کسی کے مفروضات کو نظر میں رکھ کر اس پر حملہ کرنا مقصود ہے، لیکن کیا وجہ ہے کہ شمس الرحمن فاروقی برابر الٹی سیدھی باتیں لکھتے چلے جا رہے ہیں۔ فرض کیجیے اگر کوئی بات ناپسند ہے تو ایک دو بار لکھ دینا کافی ہے۔ ہوسکتا ہے کہ وہ خود کو عقل کل سمجھتے ہوں، لیکن اس کا کیا کریں کہ ادب میں کسی کا عقل کل نہیں چلتا، وقت کا سیل سب کو دھو کر رکھ دیتا ہے۔ کیا ضروری ہے کہ سب ایک ہی لیک پر چلیں۔ ان کی راہ ان کو مبارک، ہماری ڈگر ہمارا مقدر، لیکن ان کو یہ بھی منظور نہیں اس لئے کہ ساختیاتی ڈسکورس نے 'امریکی نیو کریٹیسزم' کی جڑیں کھوکھلی کر دی ہیں اور شمس الرحمن فاروقی کا ہیئتی تنقیدی ماڈل امریکی نیو کریٹیسزم ہی کا چربہ ہے۔ بہت سوں کو شاید یہ معلوم نہیں کہ چند برس پہلے فاروقی صاحب ساختیات سے اتنے ناخوش نہیں تھے، بلکہ "شعر شور انگیز" کی اشاعت سے پہلے ایک اعلان میں انہوں نے یہ مشتہر کیا تھا کہ اس کتاب میں اشعار میر کا 'وضعیاتی مطالعہ' بھی پیش کیا جائے گا۔ (وضعیاتی سے مراد ساختیاتی) تب وہ پال دی مان وغیرہ کے بھی بہت قائل تھے، لیکن جیسے جیسے انہیں احساس ہوتا گیا کہ پس ساختیات نے تو ان بنیادوں ہی کو چیلنج کر دیا ہے جن پر ہیئتی تنقید قائم ہے تو ان کے لئے سوائے اس کے چارہ نہیں کہ وہ ساختیاتی ڈسکورس کی مخالفت کریں اور اگر ایسا نہ کریں تو انہیں اپنے تنقیدی موقف پر خط تنسیخ کھینچنا پڑتا ہے۔ اس لیے کہ اب ثابت ہے کہ فن پارہ نہ تو خود مختار ہے نہ خود مکتفی اور معنی کی تشکیل میں زماں، تہذیب اور معاشرہ سب شریک ہیں۔ فاروقی کا یہ ایک افسوسناک ڈائلیما ہے۔ دریدا سے مخالفت کی وجہ بھی یہی ہے۔ دریدا دراصل فاروقی صاحب کی چڑ بن چکا ہے۔ "شعر شور انگیز" جلد دوم کا پورا مقدمہ غیر ضروری مباحث سے بھرا پڑا ہے جو دریدا اور تھیوری کے شدید نفسیاتی دباؤ میں لکھے گئے ہیں۔ فاروقی صاحب خود کہتے ہیں کہ سوسیئر کی لسانی بصیرتوں کے بعد تمام علوم انسانیہ وہ نہیں رہے جو پہلے تھے۔ مجھ حقیر کا خیال ہے کہ بارتھ اور دریدا کے بعد ادبی تنقید وہ نہیں رہی جو پہلے تھی۔ دریدا تو دور رہا، شمس الرحمن فاروقی سوسیئر کو بھی ٹھیک سے سمجھ نہیں سکے، ورنہ وہ اس قدر جھنجھلاہٹ کا شکار نہ ہوتے۔ ان کا مسئلہ دراصل خود ان کا اپنا پیدا کردہ ہے۔ وہ پڑھے لکھے شخص ہیں، عالم ہیں، لیکن ان کا علم میکانکی ہے اور کھینچ تان کر وہ غلط تاویلیں کرتے ہیں۔ وہ نئی تھیوری کی بصیرتوں کو للچائی ہوئی نظروں سے دیکھتے بھی ہیں اور ان کو صاف صاف قبول بھی نہیں کرنا چاہتے۔ چنانچہ ان کی ایجاد بندہ تھیوری اس داخلی تضاد سے اندر ہی اندر Crack ہو رہی ہے۔ حق بات تو یہ ہے کہ سب جانتے ہیں انہوں نے جدیدیت کو بھی "شب خون" برانڈ جدیدیت بنا دیا تھا (جو سکہ بند ہو کر از کار رفتہ ہو گئی ہے)۔ تھیوری چونکہ Dynamic ہے وہ خانہ زاد نہیں ہو سکتی۔

شمس الرحمن فاروقی گھوم پھر کر منشائے مصنف کے روگی

رت لگاتے ہیں۔ "شعر شور انگیز" کے مقدمہ میں بھی سب سے زیادہ زور اسی پر دیا ہے۔ اگر ان کو معلوم ہوتا کہ تھیوری کا یہ مسئلہ ہی نہیں تو وہ اس قدر کوشش اس مسئلہ پر صرف نہ کرتے۔ پس ساختیاتی فکر اگر مصنف کو معنی کا حکم نہیں مانتی یا قاری کے زمانی تفاعل پر بھی زور دیتی ہے تو اس کی زد میں منشائے مصنف کے رد یا اقرار کی بحث ہرگز نہیں۔ مسئلہ معنی محض کا نہیں تشکیل معنی کا ہے۔ اگر فاروقی صاحب ایسا نہیں سمجھتے ہیں جو وہ سمجھتے ہیں تو یہ ایک مغالطہ بھی ہے۔ امریکی نئو کریٹسزم میں "The International Fallacy" کے عنوان ہی سے اس کو بہت پھیلایا گیا صرف اس لیے کہ فن پارے کی "معروضیت" یا خود مختاری کو مستحکم کیا جائے، لیکن پس ساختیات (یعنی نئی تھیوری) ان دونوں کو یعنی مصنف کو اور فن پارے کو اس طرح سے دیکھتی ہی نہیں۔ موضوعیت ہو یا معروضیت دونوں کی حیثیت مفروضہ سے زیادہ نہیں۔ دونوں تاریخ و تہذیب کی تشکیل ہیں جو تغیر پذیر ہے۔ جب معنی قائم بالذات ہے ہی نہیں تو معروضیت کا سوال ہی نہیں پیدا ہوتا، اسی کے ساتھ فن پارے کا خود مختار یا خود کفیل ہونا بھی اپنے آپ کالعدم ہو جاتا ہے کیونکہ قرأت کا تفاعل تہذیب کے اندر اور تاریخ کے محور پر ہے یعنی معنی کی نئی تعبیریں سامنے آتی رہتی ہیں اور کوئی قرأت یا تشریح آخری قرأت یا آخری تشریح نہیں ہے۔ غالب ہی کو دیکھیے۔

رہا مصنف تو نئی فکریات کا بنیادی مسئلہ منشائے مصنف کا رد یا اقرار نہیں بلکہ باشعور موضوعیت یا موضوع انسانی یعنی Human Subject کی مرکزیت یا عدم مرکزیت یہاں مسئلوں کا مسئلہ یعنی سب مسئلوں کی جڑ ہے۔ غور طلب ہے کہ جب ہیومن سبجکٹ ہی خود کفیل نہیں یعنی بے مرکز ہے تو کسی منشائیت اور کیا رد؟ یہ لمبی بحث ہے اور تفصیل کا یہاں موقع نہیں۔ ممکن ہوا تو اس پر الگ سے لکھوں گا، کیوں کہ پس ساختیات اور مابعد جدیدیت کا سب سے بڑا کرائسس یہی ہے کہ ہیومن سبجکٹ کی صدیوں سے چلی آرہی کارٹیسیائی بنیاد متزلزل ہو گئی ہے۔ فاروقی صاحب نے ایک جگہ الزام لگایا ہے کہ ساختیات اتنی انقلابی نہیں ہے، گوپی چند نارنگ مبالغہ کرتا ہے۔ اگر میں واقعی مبالغہ کرتا ہوں تو ان کو دعوت ہے کہ ہیومن سبجکٹ کی کارٹیسیائی بنیاد جو فلسفہ انسانی میں منہدم ہو گئی ہے وہ اس کو استوار کر دیں، میں تو کیا ساری دنیا ان کی ممنون ہو گی۔ ویسے ہیومن سبجکٹ کے ماورائی بنیادوں سے بے دخل کرنے کے "مبارک" کام کا آغاز فرائیڈ اور مارکس کے ہاتھوں شروع ہو گیا تھا، ہسرل اور ہائیڈ گر نے اسے مزید آگے بڑھایا، وجودیت میں ذات کی "اجنبیت" Alienation اور بے معنویت سے یہ دائرہ مکمل ہو گیا، نئی فکریات نے البتہ اتنا اور کیا کہ کارٹیسیائی بنیاد کے ڈھانے میں جو کسر رہ گئی تھی اسے لاکاں اور اس کے معاصرین نے پورا کر دیا۔ یہی وجہ ہے کہ معنی کے کسی ماورائی مرکز پر مبنی ہونے کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔ چنانچہ معنی جامد نہیں حرکیاتی ہے۔ یہ جتنا افتراقی ہے اتنا موثر بھی ہوتا رہتا ہے۔ معنی جتنا سامنے ہے اتنا غیاب میں بھی ہے، وہ جتنا ہے اتنا نہیں بھی ہے۔ گویا سبجکٹ کے بے مرکز ہونے سے معنی کی زمانی و مکانی تعبیروں کا فلسفیانہ جواز سامنے آگیا ہے، یا تکثیر معنی یا حرکیات کی راہ کھل گئی ہے۔ یہ اختلافی اور اتفاقی مختلف تشریحات کا عمل نہیں ہے بلکہ معنی التوا میں رہتا ہے۔ یہ سیال ہے اور مستقبل میں سفر کرتا ہے۔ اس لحاظ سے کہ معنی قاری در قاری، نسل در نسل، عہد در عہد اور زمانہ در زمانہ سفر کرتا ہے۔ یہ تاریخ اور تہذیب کی پیچیدہ قوتوں اور قرأت کے تفاعل کے Network کا نتیجہ ہے اور معنی کی مطلقیت کی گارنٹی نہیں دی جا سکتی۔ فاروقی خود کو حکم سمجھتے ہیں حالانکہ وہ جانتے ہیں کہ علم و ادب میں کسی کا تحکمانہ رویہ یا آمریت نہیں چلتی۔ تخلیقیت مجسم آزادی ہے۔

ایک اعتراض یہ بھی دہرایا گیا ہے کہ نئی فکریات کی رو سے کسی اردو تخلیق کا مطالعہ پیش نہیں کیا گیا۔ اول تو یہ صریحاً غلط ہے کیونکہ "صریر"، "دریافت"، "اوراق"، "سوغات" میں اس کی ایک نہیں کئی مثالیں مل جائیں گی۔ ڈاکٹر وزیر آغا اور ڈاکٹر فہیم اعظمی نے اپنے مضامین میں ایسی تحریروں کی تفصیل بھی پیش کی ہے۔ میں دوسری طرح کی مثال دیتا ہوں، یعنی ایک طرف تو مجھ جیسے کئی بیان ہیں جو علی الاعلان نئی فکریات کی افہام و تفہیم کرتے ہیں یعنی گنہگار ہیں،

دوسری طرف وہ یار رہا ہیں جو ملوث ہونے کے مدعی نہیں۔ اگر ان کی تنقید میں بھی نئی فکریات کے جراثیم پائے جائیں باوجود رد کرنے کے (یعنی جیسا کہ "شعر شور انگیز" کے مقدمہ میں ہے) تو اس کا کیا کیجیے گا، یعنی جادو وہ جو سر چڑھ کر بولے۔ پھر صرف تنقید ہی کیوں، دوسری تحریروں میں بھی نئے ڈسکورس کا اثر مل سکتا ہے۔ یقین نہ آئے تو آصف فرخی کے بعض مضامین پڑھ کر دیکھیے بالخصوص "منصوبے" پیچھے سے کتاب سوزی تک "اقتدار معنی کی ایک نئی کیفیت ملے گی۔ خیال کہیں سے آیا ہو، اس سے بحث نہیں۔ بحث اس سے ہے کہ Reading against the Grain (جو رد تشکیل کا خاص پیرایہ ہے) اور کس چڑیا کا نام ہے؟ اگر کوئی اس کو نہ پہچان پائے تو قصور لکھنے والے کا نہیں، شکایت تو ان پڑھنے لکھنوں سے ہے جو آنکھیں رکھتے ہوئے بھی بے خبر ہیں۔ ضروری نہیں کہ اثرات وہاں ملیں جہاں ان کا اعلان ہو، اثرات تو بے بتائے اور لاشعوری بھی چلتے ہیں۔ زمانہ بدل گیا، حالات بدل گئے تو ادب و تنقید بھی لامحالہ بدلیں گے۔ نعرے بازی والی ترقی پسندی بدل گئی تو جدیدیت بھی وہ نہیں رہی۔ چلیے بحث کی خاطر اگر اس کو مان بھی لیا جائے تو کیا اردو میں لکھنے والوں کی کسی کوتاہی یا کمی سے لازم آتا ہے کہ ضابطہ علم میں کوئی کمی ہے۔ تبدیلیاں تقلید میں شرائط پر رکی نہیں، نئی فکریات کوئی سکہ بند تہ ہے نہیں، افہام و تفہیم سابقہ روش سے الگ ہے اور آسان بھی نہیں۔ تاہم اگر فاروقی صاحب ایسا سمجھتے ہیں تو دریدا کی نئی کتاب Acts of Literature (edt., Attridge, 1992) یا ٹیری ایگلٹن کی کتاب ولیم شیکسپیئر (بازمطالعہ سیریز آکسفورڈ، 1986) دیکھیں۔ انھیں اپنے سوال کے بے وقعتی کا خود ہی اندازہ ہو جائے گا کیونکہ یہ اثرات تو خون کی طرح آج کی ادبی تنقید کے جسم میں رواں دواں ہیں، کہاں کہاں کون سی رگ کاٹیے گا اور کہاں کہاں خون کو جانچتے پھریے گا۔ نئی فکریات کے بارے میں معلوم ہے کہ یہ کوئی پروگرام نہیں دیتی کہ یوں لکھو یوں نہ لکھو۔ یہ ادب کی نوعیت، ماہیت اور قرأت کے تفاعل سے بحث کرتی ہے، نئی بصیرتوں کو عام کرتی اور فہم کی حدود کو وسیع کرتی ہے۔ نئی تھیوری یعنی نئی فکریات نے بہت سی ترجیحات کو بدل دیا ہے، چند لفظوں میں ان سب کا احاطہ ممکن نہیں۔ ویسے بھی ساختیاتی موقف ایک باغیانہ موقف ہے جو کسی سکہ بند تعریف کا متحمل نہیں ہو سکتا۔ تاہم جو تنقید معنی کے قائم بالذات یا کسی ماورائی مرکز کے تابع نہ ہونے، یا متن کے خود مختار اور خود تکمیل نہ ہونے، نیز ادب کے ثقافت و معاشرے کے اندر کسی نہ کسی سماجیاتی یا نظریاتی حالت میں پیدا ہونے اور کسی موقف کے "معصوم موقف" نہ ہونے اور اس کے ساتھ ساتھ قاری کے تفاعل اور قرأت کے عمل میں معنی کو Dynamic سمجھے، یعنی معمولاً معنی ہی کو کل معنی نہ سمجھے یا حرکیات معنی کو تاریخیت کا حصہ اور لامتناہی عمل سمجھنے کو بطور اصول تسلیم کرتی ہو اور ان کی روشنی میں ادب کا مطالعہ کرتی ہو وہ بکمال و تمام پس ساختیاتی تنقید ہی قرار پائے گی۔ اگرچہ پس ساختیاتی تنقید اتنی آزاد اور حرکیاتی ہے کہ اس کا کوئی مطلق ماڈل بنانا اس کی اسپرٹ کے خلاف ہے۔

ایک آخری بات یہ کہ شمس الرحمن فاروقی بار بار یہ لکھ رہے ہیں کہ آئے دن نظریات بدل رہے ہیں ہم کہاں تک بدلتے جائیں یعنی من نہ کردم شما حذر بکنید۔ غور فرمائیے یہ بات وہ شخص کہہ رہا ہے جو ادب میں تبدیلی کا نقیب رہا ہے یعنی تبدیلی اس وقت جائز تھی جب فاروقی صاحب کو Suit کرتی تھی اور جب موصوف کی آمریت کو Suit نہیں کرتی تو تبدیلی ناجائز ہے۔ آئے دن نظریات بدلنے کی بھی خوب رہی یعنی سوسیئر کی بصیرتیں جنہوں نے انسانی علوم کی بنیادوں کو بدل دیا اور لاکاں، آلتھوسے، فوکو اور دریدا کی نئی فلسفیانہ پیش رفت جس نے فکر انسانی میں تغیر پیدا کر دیا، شمس الرحمن فاروقی اس کو "آئے دن کے فیشنوں کا بدلنا" کہہ رہے ہیں۔ اگر ایسا ہے تو کیا وجہ ہے کہ وہ خود اپنی تحریروں میں ان مفکرین کا نام لیتے ہوئے نہیں تھکتے، موقع بے موقع ان کے حوالے دیتے ہیں اور طویل اقتباسات نقل کرتے ہیں۔ ضرورت ہو یا نہ ہو وہ ذکر ضرور لے آتے ہیں۔ قاری کو مرعوب کرنے کے لئے یا کنفیوز کرنے کے لئے؟ ابھی حال ہی میں "فنون" میں "غزل کی کلاسیکی شعریات" پر لکھتے ہوئے فاروقی صاحب نے جا و بے جا ہانس یاؤس کے طویل اقتباسات نقل کئے ہیں جن پر گرفت

کرتے ہوئے تبسم یوسف نے سوال کیا ہے "کیا اس طویل مضمون سے ان کا مقصد قارئین پر رعب ڈالنا اور انہیں کنفیوز کرنا ہے۔ مجھے تو یوں لگتا ہے جیسے خود انہیں بھی واضح طور پر اس امر کا ادراک نہیں ہے کہ وہ کہنا کیا چاہتے ہیں۔" (شب خون، جولائی 1996) شب خون کے ایک حساس قاری کا یہ ریمارک بہت حد تک صحیح ہے۔ فاروقی صاحب کی پرانی عادت One Upmanship کی ہے اور وہ قاری کو مرعوب کرنے کے لئے جا و بیجا نام پھینکتے رہتے ہیں اور حوالے دیتے رہتے ہیں جن کا کوئی تعلق تحریر کے Substance سے نہیں ہوتا۔ گویا فیشن اور فارمولے کے ساتھ اڑنے کی عادت خود ان کی ہے، دوسروں کی نہیں۔ "ترسیل کی ناکامی کا المیہ" میں اردو کو مبتلا کرنے کا اعزاز کسی دوسرے کو نہیں خود انہیں کو حاصل ہے۔ پس ساختیاتی اور رد تشکیلی فکر یا مابعد جدید رویے بنیادی رویے اور بنیادی تبدیلیاں ہیں۔ جہاں تک بدلنے اور نہ بدلنے کا سوال ہے، اس بارے میں بھی شمس الرحمٰن فاروقی کا ذہن صاف نہیں۔ وہ تضادات کا شکار ہیں۔ ایک مثال سے یہ بات واضح ہو جائے گی۔ تقریباً پانچ برس پہلے دہلی کے ایک رسالہ "[illegible]" کی فرمائش پر انہوں نے "ہماری صورت حال" کے عنوان سے ایک مختصر مضمون لکھا تھا۔ بعد میں اس مضمون کو انہوں نے "شب خون" میں بھی شائع کیا۔ اس مضمون کے آخری جملے ہیں:

"میں امید کرتا ہوں کہ ادب کے بارے میں کئی طرح کے نظریات صحیح ثابت ہو سکیں گے۔ جدیدیت کا کوئی مذہب نہیں ...... جس سے انحراف کفر ہو، لیکن ...... ایک دن وہ بھی ہوگا جب جدیدیت اپنا اچھا برا کام کر چکے گی، کوئی اور نظریۂ ادب اس کی جگہ لے گا، میں اس دن کا منتظر ہوں۔"

سبحان اللہ کتنا صحیح کہا ہے، لیکن اس پر قائم رہیں تو، ان کے بدلتے دیر نہیں لگتی۔ دیکھئے دوسری جگہ کیا کہتے ہیں۔ ان کی ایک تحریر ایک مدیر کے نام حال ہی میں چھپی ہے۔ اس کے آخری جملے دوسری کہانی کہتے ہیں:

"جدیدیت تو بہرحال وہاں کئی برس قائم رہی۔ اس کے بعد تیزی سے فیشن بدلے ہیں۔ ہم لوگ کہاں تک ان کی پیروی کرتے رہیں گے۔"

پیروی کی بھی خوب رہی، یعنی جدیدیت تک تو تبدیلی جائز تھی، پیروی بھی جائز تھی اور اب اگر جدیدیت کے بعد مابعد جدیدیت یا نئی فکریات کا ذکر آئے تو وہ ناجائز اور نامناسب ہے۔ ہائے اس زود پشیماں کا پشیماں ہونا! شمس الرحمٰن فاروقی کے مندرجہ بالا دونوں بیانات میں جو شدید تضاد ہے قارئین اس کا خود اندازہ لگا سکتے ہیں۔ وہ "نیا" رہنا بھی چاہتے ہیں اور نئے سے بدکتے بھی ہیں۔ یہ وہ بنیادی ڈائلیما ہے جس کی طرف اوپر اشارہ کیا گیا تھا۔

New Historicism کا ذکر یوں کر رہے ہیں گویا یہ پس ساختیاتی فکر سے بنیادی انحراف ہو۔ موصوف کو شاید اندازہ نہیں کہ کوئی بھی بڑی تھیوری سمندر کی طرح ہوتی ہیں جس میں لہروں کے بعد لہریں اٹھتی رہتی ہیں۔ New Historicism بھی ایک ایسی لہر ہے، نئی تعبیر ہے، باختن کی ادبی فکر کی نئی تعبیر و توسیع کی جو روسی ہیئت پسندوں میں سے تھا۔ بس اتنی سی بات جس کا ذکر وہ بار بار کر رہے ہیں۔ پہلے تو تاریخ کو وہ ٹاٹ باہر سمجھتے تھے، اب اس کی رٹ لگانے لگے ہیں۔ یہ انقلاب کیسے آیا؟ "شب خون" میں بھی لکھ چکے ہیں، "نئی تشکیل" میں بھی دہرایا ہے۔ اب "[illegible]" میں پھر اس کو موضوع گفتگو بنایا ہے گویا کوئی نئی معلومات ہو، [illegible] کا بہانہ۔ رہا مارکسی فکر کا سوال تو وہ اس بات کو کیسے نظر انداز کر دیتے ہیں کہ اس عہد کا سب سے بااثر نقاد ٹیری ایگلٹن جس کے آل احمد سرور بھی قائل ہیں مارکسی ہے اور سب سے مشہور دانشور جس کا مشرق وسطیٰ اور برصغیر میں بھی اثر و نفوذ ہے یعنی ایڈورڈ سعید وہ بھی مارکسی ہے۔ مزید یہ کہ پس ساختیات بطور فلسفہ اگرچہ ہیگل پر سوال اٹھاتی ہے، لیکن اس کی جدلیات میں ایک Shade بائیں بازو کا بھی ہے اور رد تشکیل سے بھی بائیں بازو والوں کو مفر نہیں۔ مارکسزم ایک سائنسی پروجیکٹ بھی ہے، نئی فکری کشائش ہے اور ارتقا کا لازمہ بھی ہے۔

غور طلب ہے کہ یہ کولونیل ڈسکورس بھی کہاں سے آیا۔ بہر

حال شمس الرحمن فاروقی کو اتنا معلوم ہے کہ جدیدیت کے بعد مابعد جدیدیت کا دور شروع ہو چکا ہے۔ البتہ انھیں شاید یہ پسند نہ آئے کہ مابعد جدیدیت کا بنیادی فلسفہ پس ساختیات ہی کا ہے۔ بالکل جس طرح جدیدیت کا فلسفہ وجودیت کا تھا جو تاریخ کی دیمک ہو چکا۔ اسی طرح جدیدیت کا تنقیدی ماڈل بھی جو امریکی نیو کریٹسزم پہ ٹکا تھا، افسوس کہ وہ بھی منہدم ہو چکا۔ عالمی سطح پر نیو کریٹسزم کے تنقیدی ہیئتی ماڈل کی جگہ تھیوری اور نئی فکریاتی تنقید نے لے لی ہے۔ اردو میں صورت حال کیا ہوگی یہ مستقبل ہی بتائے گا۔ ہماری "اردو کی مابعد جدیدیت" ہماری مشرقی شرطوں اور ہماری شعریات پر قائم ہوگی، کسی کی کاربن کاپی نہیں ہوگی، لیکن اتنا طے ہے کہ ہیئتی تنقید کے لئے سوائے اس کے چارہ نہیں کہ وہ عروض و آہنگ و بیان اور لغت کی درسی ضرورتوں کو پورا کرتی رہے اور خواہ کوئی چاہے یا نہ چاہے فاروقی کی ہیئتی تنقید عروض و آہنگ اور بدیع و بیان کی میکانکیت کی مزید اسیر ہوتی جائے گی۔ اس لئے کہ فکری تازہ کاری اور تخلیق کی حرکیات کے گرم خون سے تو وہ اپنا رشتہ پہلے ہی منقطع کر چکی ہے۔ رہی نئی فکریات یا نئی تخلیقیت تو وہ ادب میں تازہ خون کی طرح شامل رہے گی۔ اس لئے کہ وہ نئے ذہنوں کی چیز ہے اور اس کا رخ مستقبل کی طرف ہے۔

ہر چند کہ میری ہمدردیاں شمس الرحمن فاروقی کے ساتھ ہیں، لیکن ان کو چاہئے کہ اگر ساختیاتی ڈسکورس اور تھیوری کی واقعی مخالفت کرنا ہے تو انگریزی کے بین الاقوامی رسائل میں لکھیں، جن میں نئی تھیوری کی بحثیں زور و شور سے جاری ہیں اور عالمی سطح پر نئی تھیوری یعنی پس ساختیاتی اور رد تشکیلی موقف کو ذات کرر کر دیں، اگر ان میں ہمت ہے تو! اردو میں لکھنے سے کیا حاصل، کیونکہ ابھی تو اس ڈسکورس اور ان بصیرتوں کی افہام و تفہیم ہی پوری طرح نہیں ہوئی جو عالمی سطح پر قائم ہو چکی ہیں۔ گویا بات ایک تغیر کو بے زمانے میں۔ جو چیز وقت کی آواز ہے وہ تو دیر سویر اردو میں پہنچے گی ہی یعنی جو ہونا ہے سو تو ہوگا ہی۔

کیا کوہان کا ڈر ہے، کیا کوہان تو ہوگا
کیا افغان کا ڈر ہے، کیا افغان تو ہوگا

افہام و تفہیم اور رد و قبول کا عمل بھی جاری رہے گا اور تغیر تو قانون قدرت ہے اسے کون روک سکتا ہے۔ تبدیلی تو آئے گی ہی آئے گی، میں چاہوں یا کوئی دوسرا چاہے تو بھی اس کو روک نہیں سکتا۔ خیال کی طاقت کو جابر حکمران بھی نہیں روک سکے۔ یہ دنیا یوں ہی چل رہی ہے۔ فاروقی صاحب میرے دوست ہیں، مجھے ان کی میری ہمدردیاں ان کے ساتھ ہیں، لیکن افسوس کہ تبدیلی کا شکوہ دینے والے آگے جلد خود تبدیلی کی زد میں آجائیں گے، اس کا کسی کو اندازہ نہیں تھا۔ وقت کیسا بے رحم منصف ہے۔ فاعتبروا یا اولی الابصار! (بشکریہ صریر، کراچی، جولائی 1997)

●●●

جوش ایک باکمال صاحب فن شاعر تھے۔ ان کی اہمیت اس میں ہے کہ باوجود انتہائی غیر شاعرانہ ماحول میں پیدا ہونے کے انھوں نے فن شعر میں وہ کمال بہم پہنچایا کہ پورے ملک میں ان کی استادی کی دھاک بیٹھ گئی۔ لوگ ان کا ذکر احترام سے کرتے تھے، لیکن فن شعر میں انھوں نے سادگی بیان، نظم و ضبط، اخلاقی احساس اور ہلکے ہلکے رمز و شوخی سے اپنی راہ سب سے الگ بنائی۔ وہ سامنے کی باتوں کو نپے تلے انداز میں استادانہ مہارت کے ساتھ بڑی صفائی، سادگی، سلاست، روانی اور چابک دستی کے ساتھ ادا کرتے تھے۔ کاروبار شوق کی آشفتگی کو انھوں نے اہمیت نہیں دی اور زیادہ توجہ مستی گفتار پر صرف کی۔ گہری ریاضت، انہماک اور لگن سے انھوں نے زبان داں کا مرتبہ پایا اور روز مرہ، محاورے اور صحت و سلاست میں وہ کمال حاصل کیا کہ اس عہد کے سادگی پسند شیریں گو صاحب فن شعرا میں ان کا نام عزت سے لیا جائے گا۔ (کاغذ آتش زدہ، گوپی چند نارنگ، ص [illegible])

ممتاز نقاد اور دانشور پروفیسر نارنگ سے رخشندہ جلیل کی بات چیت

اس سال کا "ستارۂ امتیاز" حاصل کرنے والے پروفیسر گوپی چند نارنگ اعزازات اور انعامات کے لیے اجنبی نہیں ہیں۔ نارنگ صاحب نے ہندوستان میں بحیثیت ایک ممتاز استاد کے، بحیثیت ایک مصنف اور ایک سنجیدہ نقاد کے، ایک منفرد گلدستہ کر دینے والے متحرک کی حیثیت سے، سیمیناروں اور سمپوزیموں اور دوسری اکیڈمک کارکردگیوں کے منتظم کی حیثیت سے، اردو کے لیے مستقل جدوجہد کرنے والے مجاہد کی حیثیت سے اکیلے کسی انجمن یا تنظیم سے بڑھ کر اردو کی خدمت کی ہے۔ ان کی تصنیفات نہایت اہم ہیں اور موصوف کو لسانیاتی تھیوریوں اور تہذیبی پیچیدگیوں پر عبور حاصل ہے۔ سب سے خوش آئند بات یہ ہے کہ ان کو پوری زندگی یہ یقین رہا کہ اردو میں مذہبی خلا کو پاٹنے کی بے پناہ صلاحیت موجود ہے، وہ خود بھی گنگا جمنی تہذیب کی علامت کے طور پر ابھر کر سامنے آئے۔ رخشندہ جلیل نے حال ہی میں ان کا انٹرویو فرائیڈے ٹائمس کے لیے کیا، جبکہ اس کا اردو ترجمہ انوار الحق نے کیا ہے۔

سوال: ہمیں بتائیں کہ پاکستانی حکومت کی جانب سے انعام سے نوازے جانے پر آپ کیسا محسوس کرتے ہیں؟

جواب: مجھے تعجب ہوا۔ یہ بلا شبہ پرمسرت تھا۔ کوئی بھی انعامات کے لیے کام نہیں کرتا لیکن اگر آپ کے کام کو پہچان ملتی ہے اور خاص کر دوسرے ملک میں تو یہ بے حد خوش آئند ہے۔ میں اس اعزاز کے لیے حکومت پاکستان اور پاکستانی عوام کا ممنون ہوں۔

سوال: آپ کی جائے پیدائش بلوچستان کے 'دکی' سے لے کر یہاں آپ کی دہلی کی رہائش گاہ تک کا سفر کیا آپ کے لیے کافی لمبا سفر تھا؟ اور اس سفر کے اہم منازل پر ذرا تفصیل سے روشنی ڈالیے۔

جواب: اس سفر کو یاد کرنا ایک تکلیف دہ امر ہے۔ بے گھر ہونا، پھر ان تمام صعوبتوں اور مشکلوں سے گزرنا جو تقسیم کے بعد دونوں طرف ہوئیں اور پھر دہلی میں سکونت پذیر ہونا آسان نہیں تھا۔ میرے والد بزرگوار نے بلوچستان میں ریونیو سروس میں کام کرنے کو ترجیح دی، میری ماں نے اپنے چھوٹے چھوٹے بچوں کے ساتھ ہجرت کی۔ اردو سے میری محبت مجھے اجمیری گیٹ پر واقع تاریخی دہلی کالج کھینچ لائی جہاں کبھی مولوی عبدالحق پڑھایا کرتے تھے۔ وہاں سے سینٹ اسٹیفنز کالج میں بحیثیت استاد کی عارضی تقرری تک اور پھر وہاں سے دہلی یونیورسٹی تک اور آخر میں وسکانسن یونیورسٹی ہر منزل عزم کے ایک گہرے احساس اور جدوجہد کے ساتھ طے کرتا گیا۔

سوال: پیشین گوئی کرنے والے "اردو کی موت" کا اندازہ کرتے رہے ہیں۔ اس کے تعلق سے آپ کا کیا خیال ہے؟ کیا آپ یہ مانتے ہیں کہ اردو ہندوستان میں مر چکی ہے یا مر رہی ہے؟

جواب: تاریخی لسانیات کی میری فہم نے مجھے یہ یقین کرنے پر مجبور کر دیا ہے کہ اردو ہندوستان میں روزمرہ کی بولی جانے والی زبانوں کا دل ہے۔ ساختیاتی اعتبار سے یہ ہندی اور ہندوستانی سے ماخوذ ہے۔ جامع ثقافت اور اردو کی خوبیوں پر سے میرا یقین کبھی کم نہیں ہوا۔ بدقسمتی سے اردو تقسیم سے سیاست اور فرقہ پرستی کا شکار رہی اور اس سیاست نے ہندوستان میں اردو کے لیے مشکلیں پیدا کیں، لیکن اردو ایک متحرک زبان ہونے کی وجہ سے بدلتی ہوئی حقیقت کے ساتھ بڑی خوبصورتی سے سمجھوتہ کرتی رہی۔ میں نے کبھی بھی ان دشمن گویوں پر یقین نہیں کیا۔ اردو ہندوستان میں زندہ ہے مگر سہ لسانی فارمولہ اور برابر حیثیت کے تحت دوسری علاقائی زبانوں کے ساتھ اسکولی تعلیمی نظام میں اپنا مقام رکھتی ہے خاص کر ہندوستان کے شمالی صوبوں میں تو ہے ہی۔ ہندی سے

معاملات درہم برہم ہو کر رہ جاتے ہیں اور یہ زبان کی خدمت
نہیں بلکہ اس کو نقصان پہنچانے کے مترادف ہے۔

سوال: آپ کا کام ساختیات اور پس ساختیات کے حوالے سے اردو
تنقید میں بے حد اہم تسلیم کیا جاتا ہے۔ عام الفاظ میں کیا معنی
تخلیقی عمل میں ذیلی حیثیت رکھتا ہے؟ کیا کسی تخلیقی فن پارے میں
وہ معنی جو ارادتاً تخلیق کار کہنا چاہتا ہے اور وہ جو قاری اخذ کرتا ہے،
کے درمیان کبھی نہ پُر کیا جانے والا خلا ہے؟

جواب: تھیوری کا سب سے بڑا کارنامہ یہ ہے کہ اس سے یہ باور ہو گیا کہ
معنی ہمیشہ التوا میں رہتا ہے۔ معنی پہلے سے طے شدہ نہیں ہوتا یہ
لازماً تہذیبی اور سیاسی ساخت میں مضمر ہوتا ہے۔ ہر لفظ کا معنی
ایک دوسرا لفظ ہوتا ہے اور یہ اسی طرح چلتا رہتا ہے۔ معنی ہمیشہ
ایک دوسرے کے مقابلے میں وجود میں آتا ہے، یہ موجود بھی ہے
اور غیر حاضر بھی۔ معنی محض اختلاف کا نتیجہ نہیں بلکہ یہ خود بھی
مختلف ہوتا ہے۔ جو معنی تخلیق کار کو مقصود ہے اور جو معنی قاری اخذ
کرتا ہے اس کے درمیان کوئی خلا نہیں، بلکہ معنی خود بھی اختلافی
ہوا کرتا ہے۔ تخلیقیت جو بنیادی طور پر جدید ہے وہ اسی
اختلاف سے پیدا ہوتی ہے۔ دراصل یہ قاری ہے جو معنی پیدا کرتا
ہے۔ چونکہ سماجی تاریخ کا پس منظر لامحدود ہوتا ہے اس لیے معنی
کبھی بھی محدود یا طے شدہ نہیں ہو سکتا۔ مصنف تخلیق کرتا ہے اور
قاری اس کو وجود بخشتا ہے۔ کسی شاعری یا آرٹ کا یہ حسن ہے کہ
معنی کے بننے بگڑنے کا عمل مسلسل چلتا رہے۔ اگر ادب پارے کا
مطلب تمام قاری کے لیے ایک ہی ہو تو یہ ادب نہیں۔

سوال: آخر میں، آپ ہمیں بتائیں کہ ہندوستان میں اردو متون کو
دیوناگری میں مہیا کرائے جانے کے متعلق جو تحریک ہے
اس کے متعلق آپ کی رائے کیا ہے؟ کیا ہم ایک زبان کو اس کی
اسکرپٹ سے جدا کر کے اس کے زندہ رہنے کی امید کر سکتے
ہیں؟ تو جوانوں تک رسائی حاصل کرنے کے لیے، نئے سیکھنے
والوں کے لیے اردو کو دیوناگری میں لکھا جانا چاہیے؟

جواب: جیسا کہ آپ کو معلوم ہے کہ اردو کتابوں کی مانگ دیوناگری میں
بہت ہے۔ اس سے اردو فکشن اور شاعری کی کشش اور مقبولیت
ثابت ہو جاتی ہے۔ یہ بالکل سچ ہے کہ ایک زبان کو اس کی
اسکرپٹ سے الگ نہیں کیا جا سکتا۔ ساتھ ہی ایک اور بات یہ
ہے کہ اردو متون کی غیر معمولی مقبولیت اس کو بازار میں ہندی میں
اتار رہی ہے تو یہ سارا معاملہ بازار کے ڈیمانڈ اور سپلائی کا ہے۔
ہم اردو والوں کو چاہیے کہ ہم اردو کو اردو اسکرپٹ میں ہی پڑھیں
اور پڑھائیں۔ ہمارا اپنا اسکرپٹ خود ہی کافی اور ناگزیر ہے۔
ہمارے اسکول اور کالجوں کی تعلیم اردو اسکرپٹ میں ہی ہوتی ہے۔
ہم اس کو نہیں بدل رہے ہیں اور نہ ہمیں ایسا کرنا چاہیے۔ حالانکہ یہ
ایک عیاں حقیقت ہے کہ اس بات سے یہ ثابت ہو جاتا ہے کہ ان
دونوں زبانوں کی ساخت ایک ہی ہے اور اردو کو دیوناگری میں
پڑھا جا سکتا ہے اور اسی طرح ہندی کو نستعلیق میں۔ آپ بنگالی یا
تمل کو دیوناگری میں نہیں پڑھ سکتے۔ اگر اردو کے پڑھنے والوں کی
بڑی تعداد اور نوجوان اور نئے سیکھنے والے اردو کتابیں دیوناگری میں
چاہتے ہیں تو کیا ہم محض لسانی وجوہات کی بنا پر وقت کی رفتار کو یا
بازار کی ضروریات کو روک سکتے ہیں؟ متنازعہ فیہ سوال یہ ہے کہ کیا
ہمیں اس کو ایک نیک فال سمجھنا چاہیے یا ایک خسارے کا سودا؟
ہم اردو والوں کو اسکولوں، کالجوں اور یونیورسٹیوں میں اردو کی تعلیم کو
اردو اسکرپٹ میں مضبوط اور جدید بنانا چاہیے اور اپنی وراثت پر
فخر محسوس کرنا چاہیے کیونکہ یہ اسکرپٹ نہ صرف ہمیں ہمارے
پڑوسی ملک سے جوڑتی ہے بلکہ تہذیبی اعتبار سے یہ ہمیں پورے
مشرق وسطیٰ سے مربوط کرتی ہے۔ ہمارا اردو اسکرپٹ ہماری
کثیریت کا ضامن ہے۔ جنوب ایشیائی تہذیبی حالات ہمیشہ کثیر
لسانی اور متنوع رہے ہیں۔ مزید برآں اردو اسکرپٹ، خاص کر
نستعلیق اور نسخ نے مختلف ملکوں میں فروغ پایا ہے اور دیکھنے میں
بھی بہت خوبصورت اور پرکشش ہے۔

❁❁❁

گوپی چند نارنگ کی مضمون نگاری

• سیدہ جعفر

مایہ ناز مصنف گوپی چند نارنگ کی ادبی شخصیت بڑی کثیرالجہات اور رنگارنگ ہے۔ وہ ایک بلند قامت نقاد، مستند محقق، ماہر لسانیات اور جدید دور نظریہ ساز ہی نہیں، ایک کامیاب مضمون نگار بھی ہیں۔ ان کی اس ادبی حیثیت کی طرف مزید توجہ کرنے کی ضرورت ہے۔ پروفیسر نارنگ "کاغذ آتش زدہ" میں لکھتے ہیں:

> "میں نے اپنا پہلا مضمون اکبر الٰہ آبادی پر ۱۹۵۳ء میں اس وقت لکھا تھا جب میں دلی کالج میں ایم اے کر رہا تھا۔"

ان کا پہلا مضمون اس زمانے کے بلند پایہ رسالے "نگار" میں چھپا تھا جو نیاز فتح پوری کی ادارت میں شائع ہوتا تھا۔ گوپی چند نارنگ نے اپنی مضمون نگاری کی تاریخ بیان کر دی ہے اور لکھتے ہیں کہ "آل انڈیا اورینٹل کانفرنس کا اجلاس احمد آباد میں منعقد ہوا تو انہوں نے اپنا مضمون "اردو ادب میں اتحاد پسندی کے رجحانات" پیش کیا تھا جو ۱۹۵۵ء میں "نوائے ادب" میں شائع ہوا تھا۔ اس کے علاوہ کراچی کے "ماہ نو"، "نقوش" اور ہندوستان میں "آج کل" اور دوسرے رسالوں میں متعدد مضامین شائع ہوئے۔ وہ لکھتے ہیں کہ ان کے مضامین کا پہلا "باقاعدہ مجموعہ" ادبی تنقید اور اسلوبیات (۱۹۸۹) شائع ہوا تھا اور چالیس برس کے ادبی سفر کے بعد یہ اپنی نوعیت کا پہلا مجموعہ تھا۔ کچھ اپنے مضامین اور کچھ مدیران کرام کے بارے میں لکھتے ہیں کہ ان کے مضامین کے جو مجموعے شائع ہوئے ہیں:

(۱) ادبی تنقید اور اسلوبیات، ۱۹۸۹ء

(۲) ترقی پسندی، جدیدیت، مابعد جدیدیت، ۲۰۰۴ء

(۳) جدیدیت کے بعد، ۲۰۰۵ء

(۴) اردو ادب اور لسانیات، ۲۰۰۶ء

(۵) فکشن شعریات، تشکیل و تنقید، ۲۰۰۹ء (تحریر نو، اپریل ۲۰۱۱ء)

مضامین کے ان پانچوں مجموعوں کی تاریخی ترتیب کے اعتبار سے نشان دہی کی گئی ہے۔ ان کے سلسلے وار مطالعہ سے مضمون نگار کے ذہنی سفر اور ان فکری ارتقائی منزلوں کا اندازہ ہوتا ہے۔ ابتدا میں گوپی چند نارنگ نے اسلوبیات سے دلچسپی لی تھی۔ لسانیات کے بارے میں ان کی وسیع معلومات اور علمی آگہی نے اردو دنیا کو لسانی تنقید کی مختلف جہتوں سے روشناس کیا۔ گوپی چند کی کتاب "ادبی تنقید اور اسلوبیات" ۱۹۸۹ء میں شائع ہوئی تو ادب کے ایک نئے گوشے سے اردو داں طبقہ روشناس ہوا۔ یہ کتاب تنقید کے سرمایے میں ایک گرانقدر اضافہ ہے اور بقول مصنف اس موضوع کے مختلف گوشوں سے بحث کی گئی ہے۔ ان کی تنقیدوں میں وزن و وقار اور علمیت کی شان ہے جو ادب کی دانشمندانہ روایات سے ان کی فکر کا رشتہ جوڑ دیتی ہے۔ انہوں نے لسانیات، ترقی پسند رجحانات، جدیدیت اور مابعد جدیدیت کے مختلف پہلوؤں سے عالمانہ بحث کی ہے اور فکر انگیز نتائج اخذ کئے ہیں۔ وہ لکھتے ہیں:

> "ادب کی کسی ایک جہت پر غور کرنے والے یہ بات بھول جاتے ہیں کہ ادب محض فلسفہ یا نفسیات یا عمرانیات نہیں، ایک کلیت ہے جو، ہر رنگ میں بہار کا اثبات چاہنے کی متمنی ہوتی ہے۔"

گوپی چند نارنگ کے مضامین پڑھ کر یہ اندازہ ہوتا ہے کہ وہ مغرب کی ادبی قدروں اور معیاروں سے بقدر ضرورت کام لیتے ہیں، لیکن یہ نہیں بھولتے کہ اردو کا اپنا ایک ادبی و لسانی مزاج اور ایک تہذیبی تناظر بھی ہے جس سے اس کا خمیر اٹھا ہے۔ اسلوبیات اور ساختیات سے ان کی دلچسپی ایک نئے روپ میں ظاہر ہوئی۔ اسلوبیاتی تحریروں نے انہیں

ایک نئے دبستانِ فکر کا موجد بنا دیا۔ پروفیسر نارنگ لکھتے ہیں کہ انھوں نے اپنی افتادِ طبع اور ذوق کے مطابق اسلوبیاتی طریقۂ کار کو برتنے میں ایک نئی راہ نکالی۔ وہ لکھتے ہیں:

"میرا عام انداز اسلوبیات اور ادبی تنقید کو ملا کر بات کرنے کا ہے۔ اسلوبیاتِ میر میں سارے مباحث اپنی ذہنی غذا اسلوبیاتی تجزیے سے حاصل کرتے ہیں اور یہ اسلوبیاتی تجزیہ نحوی بھی ہے، صرفی بھی اور صوتیاتی بھی، لیکن تجزیہ زیادہ تر آنکھوں سے اوجھل رہتا ہے اور اگر کہیں سطح پر ظاہر بھی ہوا ہے تو بھی تکنیکی معلومات سے گراں بار نہیں ہوتا اور قاری کا دامن کہیں بھی ہاتھ سے نہیں چھوٹتا۔"

اسلوبیات کو متعارف کراتے ہوئے لکھتے ہیں:

"اسلوبیات میرے نزدیک محض ایک حربہ ہے کل تنقید نہیں۔ تنقیدی عمل میں اس سے بیش بہا مدد لی جا سکتی ہے، اسلوبیات اس کا کھرا کھوٹا پرکھ کر تنقید کو ٹھوس، سائنسی اور معروضی بنیاد عطا کر سکتی ہے۔ واضح تکنیکی تجزیوں کا جواز فقط اتنا ہے کہ ان سے تنقیدی نتائج اخذ کیے جا سکتے ہیں۔"

کسی ادب پارے میں لسانی امتیازات کی حیثیت کیا ہوتی ہے، اس پر روشنی ڈالتے ہوئے مضمون نگار نے لکھا ہے کہ انھوں نے یہ بتانے کی کوشش کی ہے کہ صوتیاتی آوازوں کے نظام سے جو امتیازات قائم ہیں اور ردیف و قوافی کی خصوصیات یا مصوتیت، ہکاریت یا انفیت کے امتیازات یا مصوتوں اور مصمتوں کا تناسب وغیرہ بڑی اہمیت کے حامل ہوتے ہیں۔ دوسرا لفظیاتی امتیاز ہوتا ہے جس میں الفاظ کا اشتقاقی تواتر اور تناسب و ترکیب اہمیت کی حامل ہوتی ہے۔ تیسرا نحویاتی نوعیت کا ہے جس میں جملے کی اقسام میں سے کسی کا خصوصی استعمال اور لفظوں کا دروبست قابلِ توجہ ہوتے ہیں۔ چوتھا معنیاتی جس کے تحت شاعری کی مختلف اقسام آسکتی ہے۔ تشبیہ، استعارہ، کنایہ، تمثیل، علامت، امیجری وغیرہ کی نشان دہی کی جا سکتی ہے۔ ان میں سے بعض نثر میں اپنا جلوہ دکھا سکتے ہیں۔

پروفیسر نارنگ کے بعض مضامین جن میں انھوں نے اسلوبیاتی تنقید سے سروکار رکھا ہے، عام قاری کے لئے سریع الفہم نہیں۔ اسلوبیاتِ انیس اور اسلوبیاتِ اقبال اپنی تکنیکی نوعیت کی وجہ سے قاری سے ذہنی ریاضت کا تقاضا کرتے ہیں۔ "اسلوبیاتِ میر"، پروفیسر گوپی چند نارنگ کا ایک اہم اور بلند پایہ مضمون سمجھا جاتا ہے۔ یہ اردو ادب میں اسلوبیاتی تنقید کا اعلیٰ ترین نمونہ ہے۔ میر کی اسلوبیات کا تجزیہ کرتے ہوئے وہ اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ

"انھوں نے پوری زبان کے پورے امکانات کو روشن کیا اور پوری زبان کی ظاہری اور زیریں ساختوں کو جس طرح شعری اظہار کی اعلیٰ ترین سطحوں پر فائز کیا یہ اعزاز اور امتیاز کسی دوسرے کو نصیب نہیں ہوا۔"

ایک اور مضمون میں اقبال کی شاعری کے صوتیاتی مطالعے کی کامیاب کوشش کی ہے۔ وہ اسلوبیاتِ اقبال کے بارے میں یہ نتیجہ اخذ کرتے ہیں کہ غالب کا کمال الفاظ اور تراکیب میں ظاہر ہوتا ہے، صوتی آہنگ میں نہیں۔ اقبال کے یہاں یہ کیفیت نہیں۔ ان کے یہاں صوتی آہنگ کی کمی کا احساس نہیں ہوتا۔ ان کے اشعار میں نغمگی رچی بسی ہوئی ہے۔ غالب سے موازنہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ

"غالب کا فن معنی آفرینی کا رمزیہ فن ہے۔ رمزیہ فنی رویے کی وجہ سے نحوی احاطے میں خاصی تخفیف ہوگئی ہے۔ اس تخفیف کا معنی خیز اثر خاص طور پر طویل مصوتوں اور غنائی مصوتوں پر ہوا ہے ..... اقبال کے یہاں مصوتوں کی فراوانی ہے۔"

فیض کا جمالیاتی احساس اور معنیاتی نظام کے عنوان سے جو مضمون لکھا ہے اس میں پروفیسر نارنگ ساختیات کی تعریف کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ ساختیات صرف ادب یا رسم و رواج، طور طریق، ثقافتی، معاشرتی مظاہر اور ہر وہ مظہر جس کے ذریعہ ذہنِ انسانی ترسیلِ معنی

کرتا ہے یا ادراک حقیقت کرتا ہے۔ ساختیات کی دلچسپی کا میدان ہے۔ حالی کی غزل گوئی پر جو تبصرہ کیا ہے وہ فکر انگیز ہے۔ ان کا خیال ہے کہ حالی کی اصل عظمت کا سبب ان کے وہ [illegible] ہیں اور وہ اردو ادب میں اس کے بنیاد گزار ہیں۔ شہریار کے مجموعہ کلام "اسم اعظم" پر بھی اپنے مخصوص انداز میں تبصرہ کیا ہے اور ان کی شاعری کے اسلوبیاتی نظام کا تجزیہ کیا ہے اور تحریر کرتے ہیں کہ ان کے یہاں چار علامتوں کو بنیادی اہمیت حاصل ہے۔ خواب، آگہی، وقت اور موت۔ نئے شاعروں میں باقی اور ساقی فاروقی کی اسلوبیات کا بھی مطالعہ کیا ہے اور معنی خیز نتائج اخذ کئے ہیں۔ آخر میں افتخار عارف کے کلام پر تنقیدی نظر ڈالی ہے۔ خواجہ حسن نظامی اور ڈاکٹر حسن کی نثر نگاری پر بھی اچھا تبصرہ کیا ہے۔ گوپی چند نارنگ کی کتاب "ادبی تنقید اور اسلوبیات" سے اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ اردو تنقید میں کیسی زبردست تبدیلیاں رونما ہوئی ہیں۔ "فکشن، شعریات، تشکیل و تنقید" سے اندازہ ہوتا ہے کہ پروفیسر نارنگ نے فکشن کے مطالعہ کی ایک نئی سمت سے متعارف کرا دیا ہے اور بیانیہ کی قدر شناسی کرتے ہوئے ادب و آگہی سے آشنا کیا اور اسے نئی سمتیں عطا کیں۔ گوپی چند نارنگ کے خلاق ذہن اور ان کے تبحر فکری کی ترجمان ادبی کاوشیں ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات، ادب کا بدلتا منظرنامہ، مابعد جدیدیت پر مکالمہ "ترقی پسندی، جدیدیت اور مابعد جدیدیت" "ادبی تنقید اور اسلوبیات" کے علاوہ "فکشن شعریات تشکیل و تنقید" اردو ادب میں قابل قدر اضافہ ہیں۔ فکشن کی تنقید میں ان کا ادبی رویہ ہے کہ وہ بیانیہ کی تحلیل و تجزیے کے سلسلے میں روایت اور اجتہاد دونوں کی اثر آفرینی کے قائل ہیں۔ روایت کی پاسداری کا احساس فن کو قوت اور استحکام عطا کرتا ہے اور اپنی ان بنیادوں سے وابستگی کی عکاسی کرتا ہے جو فن کو توانائی عطا کرتے ہیں۔ اجتہاد اور نظام فکری تبدیلی اور بدلتا منظرنامہ فن پارے کو عصری معنویت سے روشناس کرتا ہے۔ ادب کی اس رمز شناسی اور مزاج آشنائی نے گوپی چند نارنگ کی تنقیدوں میں عدم توازن اور نظریاتی بے راہ روی کا احساس پیدا نہیں ہونے دیا ہے۔ گوپی چند نارنگ کی فکشن تنقیدوں میں سب سے پہلا مرحلہ متن کی تفہیم سے متعلق ہے۔ انہوں نے پریم چند سے لے کر ساجد رشید اور سلام بن رزاق تک مختلف تخلیق کاروں کی افسانوی مساعی کا مطالعہ اور تجزیہ کیا ہے۔ انتظار حسین کی کہانی زرد کتا، بلراج مینرا کے افسانے "تماشا" اور سلام بن رزاق کے "انجام کار" کو گوپی چند نارنگ کی قرأت اور تعبیرات نے اردو ادب کی یادگار تحریریں بنا دیا ہے۔ وہ منٹو کے ادبی مرتبے کے قائل ہیں اور بڑی فنی ذکاوت اور حقیقت پسندی کے ساتھ ان کے افسانوں کا تجزیہ کیا ہے۔ گوپی چند نارنگ نے منٹو کی تخلیقات کا حسن ذہانت اور بالغ نظری کے ساتھ تجزیہ کیا ہے وہ اردو فکشن کی تنقید کا درخشاں باب ہے۔ کرشن چندر کے بارے میں ان کی رائے یہ ہے کہ وہ افسانے کی تراش خراش کے ہنر سے بخوبی واقف ہیں اور زندگی کے مسائل اور اس کے نشیب و فراز سے آگاہ افسانہ نگار ہیں۔ کرشن چندر کے فکشن کی تنقید کرتے ہوئے مضمون نگار نے بڑی بالغ نظری اور نئے افسانے کے مزاج سے آگہی کا ثبوت دیا ہے۔ فکشن کی تنقید میں کہانی کا خلاصہ بیان کر دینے کو گوپی چند نارنگ سطحی کوشش تصور کرتے ہیں۔ کہانی کے بنیادی تقاضوں، تشکیل کے تانے بانے اور ساخت کو پیش نظر رکھتے ہیں۔ تفہیم و تجزیے کے لئے اس کی اساطیری جڑیں بھی تلاش کرتے ہیں اور دیومالائی افکار کی اثر آفرینی کا جائزہ بھی لیا ہے۔ راجندر سنگھ بیدی کی افسانہ نگاری کا تجزیہ اس کا اچھا ثبوت ہے۔ انہوں نے مغرب کے نظریہ سازوں اور مفکرین کے تصورات کے وسیلے سے بھی فکشن کے مرکزی تصور کی وضاحت کا کام لیا ہے اور وہ خود ساختہ اصولوں کی روشنی میں آگے بڑھنے کا حوصلہ بھی رکھتے ہیں اور "ڈسکورس" قائم کرنے کے منفرد انداز کو بھی اپنایا ہے۔ اس سلسلے میں ہندوستانی فلسفے اور دیومالا پر دسترس نے بھی ان کی رہنمائی کی ہے۔

گوپی چند نارنگ کے تنقیدی محاکمات بیدی کے فکشن اور اس کے معنوی تناظر کی طرف بلیغ اشارے ہیں۔ تنقیدی صلاحیت، فکری تعمق اور نکتہ رسی نے بیدی پر ان کے تنقید کو گرانقدر بنا دیا ہے۔

انتظار حسین کے تخلیقی سفر کے مختلف ادوار کی بڑی [illegible] کے

ساتھ نشان دہی کی ہے۔

گوپی چند نارنگ ماہر لسانیات بھی ہیں، محقق، نقاد اور نظریہ ساز بھی اور ایک صاحب طرز مضمون نگار بھی۔ ان کی نظر ادب کے تمام گوشوں پر ہے۔ ان کی دیدہ وری، ہمہ جہت آگہی اور ہمہ دانی کا ان کے مضامین سے اندازہ ہوتا ہے۔ بہت سے مضامین کتابی شکل میں شائع نہیں ہوئے ہیں۔

"جدیدیت کے بعد" ۲۰۰۵ میں شائع ہوئی جس میں مختلف ادبی نظریات اور ادبی شخصیتوں کے اکتسابات کا جائزہ لیا گیا ہے۔ کتاب کو شعریات، شاعری، افسانہ، وقائع، تبصرہ اور مکالمات کے عنوانات سے مزین کیا گیا ہے یعنی اس کتاب کے مضامین اصولی بحثوں اور نظریاتی مسائل کے علاوہ عملی تنقید سے متعلق بھی ہیں۔ گوپی چند نارنگ دیباچے میں لکھتے ہیں کہ کیمبرج یونیورسٹی کی "History of Literary Criticism" کی ساتویں جلد میں جو ۱۹۵۰ سے ۲۰۰۰ تک کی مدت پر محیط ہے، عہد حاضر کو Age of Criticism کہا گیا ہے یعنی اس نصف صدی میں عالمی سطح پر سب سے زیادہ تنقید ہی کی، وہ لکھتے ہیں:

"جن ادبی مباحث نے سب کو متاثر کیا وہ تنقید اور تھیوری سے متعلق ہیں۔"

یعنی ادبی تھیوری سے متعلق تنقیدی مباحث توجہ کا مرکز رہے ہیں۔ ادب میں مختلف نظریات کارفرما رہے اور اپنا اثر دکھا کر ختم ہو گئے۔ ترقی پسندی کے بعد جدیدیت کے نئے رجحانات سے ادب متاثر رہا، لیکن دیکھتے ہی دیکھتے یہ اثرات بھی زائل ہو گئے اور دنیا بھر میں جدیدیت کے نام کی کوئی تحریک اب باقی نہیں رہی۔ جدیدیت کے بعد تنقیدی تصورات اور ذہن و فکر کی نئی کشادگی اور تازگی نے لے لی ہے۔ جدیدیت کے بعد کے دور کو مابعد جدیدیت سے بھی تعبیر کیا گیا ہے۔

زندگی کے بدلتے ہوئے تیوروں کے بارے میں لکھا ہے کہ:

"آج کا سماج بوقلمونی، غیر وحدانی، کثیری اور مختلف الاوضاع Heterogenous سماج ہے۔"

ان کا خیال ہے کہ مابعد جدیدیت کسی بھی نظریے کو حتمی اور مطلق نہیں مانتی۔ یہ سرے سے نظریہ دیکھنے کے خلاف ہے۔ ہر نظریہ اپنی نوعیت کے اعتبار سے استبدادی ہوتا ہے، اس لئے تخلیقیت اور آزادی کے منافی ہے۔ آخر میں وہ اس نظریے پر پہنچتے ہیں کہ "مابعد جدید عالمی مفکرین کا رویہ بالعموم یہ ہے کہ:

"If Marx is not true then nothing is"

ان کا حکمت پسندی مرکزیت یا نظریہ بندی کے خلاف ہونا، نیز تکثیریت، کثیر الوضعیت، مقامیت، بوقلمونی یا سب سے زیادہ تخلیقیت پر اصرار کرنا اسی راہ سے ہے۔ مابعد جدیدیت کی وحدانی تعریف ناممکن ہے۔ یہ بہت پرزور شعور ہے۔ شعریات کے تحت پیش کئے ہوئے تمام مضامین وقیع اور فکر انگیز ہیں اور ان کے مطالعے سے اندازہ ہوتا ہے کہ اردو میں پہلی بار اس طرح کے نظریات اور ادبی تھیوری سے متعلق مباحث کو کسی مضمون نگار نے اپنایا ہے، اس کے لئے وہ تعریف و تحسین کے مستحق ہیں۔ "شاعری کی سرخی کے تحت آنے والے مضامین تجزیاتی ہیں اور عملی تنقید کا بہترین نمونہ پیش کرتے ہیں۔ گوپی چند نارنگ نے انیس، فیض، جمیل الدین عالی اور محمد علوی کی شاعری کا جس ژرف نگاہی، دیدہ وری اور باریک بینی کے ساتھ مطالعہ کیا ہے، اس کا اردو تنقید میں جواب ملنا دشوار ہے۔ "افسانہ" کے تحت جو مضامین کتاب میں جگہ پاتے ہیں وہ منٹو، بلونت سنگھ، بیدی اور گلزار کی کہانیوں کا بے مثل تجزیہ پیش کرتے ہیں اور ایک نئے زاویے سے اردو کے قارئین سے متعارف کرواتے ہیں۔ اگرچہ کہ "وقائع" سرخی قائم کی ہے، لیکن یہ مضامین بھی عملی تنقید کا بہترین نمونہ اور تنقیدی تجزیے کا اعلیٰ ترین نمونہ ہیں۔ ان میں فراق، ملا، علی سردار جعفری، مجروح سلطان پوری اور کیفی اعظمی کے فن پر بلیغ تبصرہ کیا گیا ہے۔

گوپی چند نارنگ کے بہت سے مضامین کتابی شکل میں شائع نہیں ہوئے، وہ لکھتے ہیں:

"تقریباً ایک سو مضامین ایسے ہیں جو ادھر ادھر رسائل اور جرائد میں بکھرے پڑے ہیں اور کسی مجموعے میں

شامل نہیں۔ ان مضامین کی اگر کوئی اہمیت ہے تو فقط اتنی کہ یہ میری گوناگوں دلچسپیوں اور اردو سے میرے گہرے لگاؤ نیز میرے باطنی تجسس و لگن کے نشانات راہ ہیں، ایک کڑے انتخاب کے بعد...... فقط ۵۳ مضامین کو شامل کیا گیا ہے اور بہت سی دوسری تحریروں کو الگ کر دیا ہے۔'' (دیکھا ہے مضامین، بکھرے ہیں کرام کے بارے میں تحریر و بمبئی اپریل ۱۹۷۱، ص ۲۰)

ان مضامین کے طرز بیان کے بارے میں بعض حضرات اس غلط فہمی میں مبتلا ہیں کہ گوپی چند نارنگ کا اسلوب علمیت سے بوجھل اور شگفتگی سے بے نیاز ہے۔ گوپی چند نارنگ نے اپنے مضامین میں زیادہ تر سنجیدہ ادبی مسائل سے جو ساختیات، اسلوبیات اور ادبی تھیوری کی بنیادوں پر استوار ہوئے ہیں، سروکار رکھا ہے۔ انہوں نے ترقی پسندی، جدیدیت اور مابعد جدیدیت کے ادبی مزاج کا فکر انگیز تجزیہ کیا ہے۔ اس طرح کے علمی موضوعات اس بات کے متقاضی ہوتے ہیں کہ طرز ترسیل کی ایک خاص سنجیدہ اور علمی سطح برقرار رکھی جائے اور لب و لہجے کے وقار اور علمیت کی شان پر آنچ نہ آنے پائے۔ گل و بلبل کی داستانوں کا انداز اس سے مختلف ہوتا ہے۔ انہوں نے دونوں اسالیب کو خلط ملط کرنے کی غلطی نہیں کی۔ حسب ضرورت ہلکے پھلکے طرز نگارش سے بھی کام لیا ہے۔ اقتباس ملاحظہ ہو۔ افتخار عارف کی شاعری کے بارے میں لکھتے ہیں:

> ''ان کے قلم و شعر میں وادیاں بھی ہیں اور چوٹیاں بھی۔ درد کے گھنے جنگل بھی اور روح کی گہرائیوں میں بہنے والی سبک سیر ندیاں بھی، کہیں انسانی رشتوں کی چاندنی ہے اور کہیں ظلم کے طوفان نے عافیت کے خیمے کی طنابیں کاٹ دی ہیں۔ دشت بلا میں سموم اور صرصر کی آندھیاں چل رہی ہیں اور پیاسی ریت میں انسان کا لہو قطرہ قطرہ جذب ہو رہا ہے۔ ان کا درد ایسی قوت ہے جو باطن کا نور بن کر وجود کو منور کر دیتا ہے۔''

بہت عرصہ پہلے علی جواد زیدی نے لکھا تھا:

> ''نارنگ کی نثر میں سادگی اور پرکاری ہے اور اسی بنیادی رجحان نے انہیں ساختیات و اسلوبیات کی طرف مائل کیا ہے۔''

❁❁❁

Sayyada Jaafar
9-1-24/1, Langer House
Hyderabad - 500 008

تصوف کی نشو و نما کے دو دور قرار دیے جاتے ہیں۔ پہلا دور اسلام کی ابتدا سے نویں صدی عیسوی کے آغاز تک اور دوسرا نویں صدی سے بارھویں صدی تک۔ پہلے دور میں تصوف کوئی جداگانہ مسلک نہ تھا بلکہ راسخ العقیدہ مسلمانوں میں سے وہ لوگ جو ریاضت اور عبادت اور زہد و ورع میں شریعت کی پابندی کا سختی سے اہتمام کرتے تھے صوفی کہلاتے تھے۔ رفتہ رفتہ کچھ نئے تاریخی اور تہذیبی تقاضوں کی وجہ سے اور کچھ بیرونی اثرات سے مسلمانوں میں ایک ایسا گروہ پیدا ہو گیا جو قرآن کے مخفی معنوں پر زور دیتے ہوئے اس کی تاویل نئے ڈھنگ سے کرنے لگا۔ یہ لوگ ایک طرف شرعی پابندیوں کے اور دوسری طرف عقلی دلائل کے خلاف تھے اور مذہب کا سر چشمہ قلب و روح کو قرار دیتے تھے۔ ان کے اثر سے پہلے دور کا سیدھا سادا فقر و فاقہ کا نظریہ ایک قلیل عرصے میں مکمل وحدت وجودی مسلک بن گیا اور باطنیت کے یہ رجحانات خدا کی ماورائیت کے تصور سے مل کر بہت جلد سارے عالم اسلام میں پھیل گئے۔ اسلام کی اس بنیادی خصوصیت کو تصوف کہا جاتا ہے (اردو غزل اور ہندوستانی ذہن و تہذیب۔ گوپی چند نارنگ، ص ۵۹)

گوپی چند نارنگ: روایت سے درایت تک

• وحید الظفر خان علیگ

مناسب ہوگا کہ پہلے روایت سے درایت کے باہمی تفاعل کا اجمالی جائزہ پیش کیا جائے تاکہ ڈاکٹر نارنگ کے ادبی روایات سے درایت تک کے سفر کے جہات کو نشان زد کیا جا سکے۔ جس طرح زمین سے سبزہ کی روئیدگی ہوتی ہے اسی طرح انسانی سماج میں انسانی ضرورتوں، خواہشوں اور تقاضوں کی سرزمین سے روایات جنم لیتی ہے۔ روایت کسی بھی سماج کا ایک ایسا ورثہ ہے جو نسل در نسل منتقل ہوتا رہتا ہے، جس کی قبولیت کے لئے کسی استناد کی ضرورت نہیں ہوتی۔ انسانی تہذیب اور تمدن، رسم و رواج کی جڑیں روایات کی مٹی میں پیوست رہتی ہیں۔ جب تک سماج کی آسودگی، اعتقاد اور عقیدہ میں کسی طرح کا خلفشار پیدا نہیں ہوتا، روایت کے پرندے اپنے اپنے آشیانوں میں محفوظ رہتے ہیں۔ روایت ایک ایسا مسلسل عمل ہے جو منتشر قوموں، قبیلوں اور ملکوں کو ایک تشخص اور امتیاز عطا کرتا ہے اور انسانی تاریخ کی تشکیل میں ایک سنگ میل کی حیثیت سے پہچانا جاتا ہے۔ آداب معاشرت اور معاملات تمدن فی الاصل روایت کے سرچشمہ سے ہی پھوٹتے ہیں۔ کسی بھی قوم کے تمدن کا بغائر مطالعہ کرنے سے یہ حقیقت واضح طور پر سامنے آتی ہے کہ تمدن کا بیشتر حصہ مستند روایات کی زندگی میں مضمر ہے۔ تہذیبی ارتقا کے ساتھ جب انسانی عقل و شعور کی آنکھوں میں ژرف نگاہی پیدا ہوئی تو درایت نے روایت کو افادیت کی کسوٹی پر پرکھنے کا عمل شروع کیا۔ اس طرح بہت فرسودہ اور کار از رفتہ روایتوں کو ترک کرنا پڑا۔ انسانی فہم و فراست کی بالیدگی کا تقاضہ خوب سے خوب تر کے حصول کے امکانات کی تلاش کرتا ہوتا ہے۔ وقت کا متحرک کردار ہر آن نئی کروٹیں بدلتا ہے اور معاصر مفکر ذہن حسب استطاعت روایت کی سرزمین میں درایت کا عمل جاری رکھتا ہے۔ قبائلی زندگی سے سائنسی زندگی تک کا طویل سفر رست وخیز سے بھرا ہوا ہے۔ کتنی ہی فرسودہ روایات کی بلند و بالا عمارتیں زمیں بوس ہو کر چکنا چور ہو چکی ہیں اور یہ سلسلہ جاری ہے کیونکہ درایت کی کوکھ سے مزید نئی روایتوں کے نشانات ابھر رہے ہیں۔ انسانی ذہن کے ارتقائی مدارج روایت کو درایت کی کسوٹی پر پرکھ کر تنسیخ و تجزیہ کا فیصلہ کرتے رہتے ہیں۔

کسی ملک و سماج میں روایت کی اہمیت کا اندازہ اس حقیقت میں موجود ہے کہ انگلینڈ کا عملی آئین وہاں کی روایات کا ہی مرہون منت ہے۔ باوجودیکہ دنیا سکڑ کر ایک گاؤں بن گئی ہے اور سائنسی و صنعتی ترقی نے بہت کچھ بدل ڈالا ہے، لیکن وہاں دیرینہ روایات کی آغوش میں نئی تبدیلیوں نے خود کو اس طرح ضم کر لیا ہے کہ روایت و درایت کے باہمی تفاعل سے انگلینڈ کے آئینی ڈھانچے کو مزید استحکام ملا ہے۔ جہاں انسان ہے وہاں زبان ہے۔ جہاں زبان ہے وہاں سماج ہے، وہاں تمدن ہے جس میں عقائد و اقدار اور رسوم و روایات کا ایسا ملا جلا تانا بانا موجود ہے جو سماج کو ایک ناقابل تقسیم وحدت میں جکڑ لیتا ہے۔

روایت سماج کو اور سماج ادب کو زندہ رکھتا ہے۔ بات یوں بدل کر یوں بھی کہا جا سکتا ہے کہ ادب روایات کی بنیادوں پر سماج کو سہارا دیتا ہے۔ دنیا میں سماج و ادب کے درمیان جو تعلق ہے اس کے بنیادی عناصر کا ڈھانچہ یا تانا بانا رسوم و روایات کے خمیر میں گندھا ہوا رہتا ہے۔ جب فرد سے سماج کا تعلق استوار ہوتا ہے تو ہی ادبی شعور کی ابتدا کیا جا سکتا ہے۔ ہم سب جانتے ہیں کہ ادب کسی بھی سماج، ملک، قوم یا قبیلے کا عکاس ہوتا ہے اس لئے دنیا کے کسی بھی ادب کا مطالعہ اس کے طرز فکر اور طرز زندگی کا ترجمان ہوتا ہے۔ انسان فطرتاً تغیر پسند اور ارتقا

پسند واقع ہوا ہے۔ اس لئے ذہنی ارتقا کسی بھی مقام پر سکونت پذیر نہیں رہتا۔ یہ سلسلہ زبانوں کے مزاج کا مشاہدہ کرتے ہوئے روایت و درایت کے باہمی تفاعل سے نمو پذیر ہوتا رہتا ہے۔ ایک مغربی شاعر کا قول ہے کہ "Old order changeth yielding place to new" اگر یہ مقولہ زندگی کے نشیب و فراز کی نمائندگی کرتا ہے تو ادب اس کے مضمرات سے کس طرح لاتعلق رہ سکتا ہے۔ ہر لمحہ آرزو ذہن بیدار کو نو بہ نو کی تلاش میں سرگرداں رکھتی ہے۔ بقول اقبال۔

ما ز تخلیق مقاصد زندہ ایم
از شعاع آرزو تابندہ ایم

مقصد حیات جب کسی روایت کو جنم دیتا ہے تو آرزو نے ارتقا اس روایت کی کوکھ میں درایت کے نئے باب وضع کرتی ہے۔ بلکہ یوں کہا جا سکتا ہے کہ شعاع آرزو کی تابندگی سے درایت کے نئے دروازے نظر آنے لگتے ہیں۔ ہر دور کے اپنے پیمانے اور اپنے تقاضے ہوتے ہیں۔ مثال کے طور پر اردو ادب کی مشہور ترین صنف قصیدہ نگاری کی روایت جو شاعرانہ تعلی اور شخصی تعریف غلو کی حد تک اردو شاعری کے پیشہ ورانہ انداز کی ترجمان تھی، آج ایک تاریخ پارینہ بن چکی ہے۔ آج کی شاعری مغربی شاعر ورڈزورتھ کی زبان میں "Sad still music of humanity" کی بات کرتی ہے۔

اردو ادب میں جو قابل لحاظ ادبی سرمایہ کا اضافہ ہوا ہے اس کے پس منظر میں ذہن و فکر، تحقیق و تفہیم اور تنقید و تعبیر کے متعدد چراغوں کی جلوہ گری ہے۔ اردو ادب کے ریسرچ اسکالرز کے لئے آج زیادہ کشادہ راہیں ہموار نظر آتی ہیں۔ اردو ادب کے آسمان کی کہکشاں میں جہاں کئی دانشور محققوں کی انتھک محنت، لگن، خلوص اور کٹھ محنت کی ضو افشانی ہے وہاں ایک ضو فگن ستارہ ڈاکٹر گوپی چند نارنگ بھی ہے۔

ارباب نقد و نظر سے مخفی نہیں کہ ادب اور روایت میں گہری ہم آہنگی پائی جاتی ہے۔ اہرام مصر اور بازنطینی آرٹ و فلسفہ روایت کا تاریخی اعلامیہ مانا جا سکتا ہے۔ Paintings کے خریداروں نے کاغذ اور رنگوں جیسی بے وقعت چیزوں کو وقعت اور اہمیت دے کر فن کار اور فنی روایت کو استحکام بخشتا ہے۔ فنون لطیفہ میں موسیقیت کی بنیاد روایت ہی کے زیر نگیں ہے، لیکن امتداد زمانہ کے بدلتے ہوئے پیٹرن کے ساتھ درایت نے روایت کو بے حد مفید اور عمیق انداز فکر کے اسلوب دیئے ہیں۔ اس ضمن میں ٹی-ایس-ایلیٹ کا نظریہ بھی قابل غور ہے:

"Tradition has two main uses : in the first place the writer who belongs to the living stream of tradition endeavours to enrich the stream through his own individual contribution with a view to helping the advancement of the intellectual and spiritual universe of which he forms an integral part. Secondly at realising the potentialities of language and form which depends on the development and growth of society.

(ترجمہ" روایت کے دو مخصوص طریقہ استعمال ہیں۔ پہلا طریقہ کہ مصنف جو خود بھی روایت کے معاصر تسلسل سے وابستگی رکھتا ہے وہ اپنی ذاتی درایت (Talent) سے اس روایت کے تسلسل کو سنوارنے اور نکھارنے میں اس طرح معاونت کرے جس سے روحانی، علمیاتی اور دانشورانہ شعور کی کائنات میں جس کا وہ خود بھی جزولاینفک ہے مزید وسعت و کشائش پیدا ہو۔ دوسرا طریقہ عمل یہ ہے کہ زبان و ہیئت کی ان توانائیوں کو بروئے کار لایا جائے جن پر سماج کے ارتقا

اور بالیدگی کا اظہار ہو۔"(۲)

اردو ادب کی روایتوں کے گھنے جنگل میں ڈاکٹر نارنگ کی روایت، ثقافت اور ذہانت کے روشن نقوش نمایاں نظر آتے ہیں۔ ادبی روایات کی فرسودہ بازخوانی کی گھٹن میں تازگی اور بشاشت کی تازہ ہوا کا احساس ہوتا ہے۔ اس کی وجہ وہ دریچے، وہ روشندان اور وہ کھڑکیاں ہیں جن سے نیا آسمان، نیا منظر زیادہ سہانا معلوم ہوتا ہے۔ مغربی دنیا کی ادبی تھیوریاں، تنقیدی رجحانات اور ادبی زاویۂ فکر کا تعارف اردو زبان سے کرانا یقیناً ایک ایسا اہم کارنامہ ہے جو بغیر روشن نیم شبی جلائے ممکن نہیں، جو اردو ادب کی دنیا میں نہ صرف پذیرائی کا مستحق ہے بلکہ فکر و تحقیق کے لئے اہم ترین وسیلہ ہے۔ اردو ادب کی تقریباً تمام اصناف پر ڈاکٹر نارنگ نے جس دیدہ ریزی اور ژرف نگاہی سے کام کیا ہے اور مختلف ابعاد تلاش کئے ہیں وہ ان کی دیدہ وری اور درایت کے زندہ شاہد ہیں۔ جینئس (Genuis) کی تعریف یہ ہے کہ وہ اپنے زمانے سے آگے کی بصیرت سے مالا مال ہوتا ہے اور مستقبل کی ضمانت بنتا ہے۔ بقول اقبالؔ۔

وہی ہے صاحبِ امروز جس نے اپنی ہمت سے
زمانے کے سمندر سے نکالا گوہرِ فردا

یہ گوہرِ فردا ہی روایت کا وہ تحفہ ہے جو اردو ادب کو ڈاکٹر نارنگ کی مستقل شناوری اور غواصی نے عطا کیا ہے۔ وہ ایک ایسے اسکالر ہیں جن کا مذہب ہی ادب کی آبیاری ہے۔ جن کے بارے میں بلا تکلف یہ کہا جا سکتا ہے کہ ان کو ایک مشن کے ساتھ پیدا کیا گیا ہے، جو اس مشن کی تکمیل میں قطرہ قطرہ وجود کے ساتھ پیوست رہے ہیں۔ طالبِ علم کی جستجو اور بھوک ڈاکٹر نارنگ کو Ulysses کے مقابل لا کھڑا کرتی ہے، جو زندگی کے ایک ایک لمحہ کو نئے تجربہ کی تلاش میں نچوڑ کر پی لینا چاہتا تھا۔ یولیسس مغربی شاعر ٹینی سن کا وہ کردار ہے جو To know the unknown کی طلب میں عمر کی آخری منزل میں بھی زندگی کی ہر گھونٹ کو پی لینا چاہتا تھا۔ اسی زندہ حوصلہ کا زندہ کردار آج ہمارے سامنے ڈاکٹر نارنگ بن کر inspire کر رہا ہے۔ وہ صرف ایک شخصیت ہی نہیں بلکہ ایک زندہ تحریک ہے جس نے اردو زبان و ادب کے سرمایہ کو اعتبار بخشا ہے، جس نے ادب کے Stream میں کئی نئے Revulets اس فنکاری سے ہم آمیز کئے ہیں جس سے ادبی Stream کا والیوم کافی وسیع ہوا ہے اور جس کی تخلیقی زرخیزی کے نئے عمدہ نتائج تنقیدی سرزمین پر بکھرے پڑے ہیں۔ استعارے کی زبان میں یوں بھی کہا جا سکتا ہے کہ ڈاکٹر نارنگ ایک سیل پر جوش کی طرح اردو ادب کے دریا میں داخل ہوئے اور فکر و تحقیق کی طغیانی سے ادبی روایتوں اور رسومات کی آہستہ روی کو ایک نئی توانائی اور تندی عطا کی۔ جس طرح سیلاب اپنے ساتھ نئی زرخیز مٹی لاتا ہے، افزودگی کے نئے بیج لاتا ہے اور دریا کے کناروں کو وسعت دیتا ہے اسی طرح کچھ ڈاکٹر نارنگ کی درایت نے کر دکھایا ہے۔

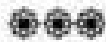
پہاڑوں کی سنگلاخ چٹانوں سے جوئے شیر کا کیا رشتہ ہے، فرہاد جانے، لیکن آج تک وہ شیر کسی بھی دیکھی نہیں گئی جو تیشۂ فرہاد کی مرہونِ منت ہو۔ فرہاد کا کردار صرف عزم بالجزم، سوزِ آرزو، جذبہ کی شدت اور عرق ریزی کا ہی Symbol نہیں بلکہ ناممکن الحصول کو انسانی توانائی سے حاصل کرنے کی کاوش اور ارادۂ آدم میں مخفی اس Spirit کا اعلامیہ ہے جو کائنات کو مسخر کرنے کی صلاحیت سے بہرہ ور کیا گیا ہے۔

ڈاکٹر نارنگ دورِ حاضر کا وہ فرہاد ہے جس نے اپنے تیشۂ تحقیق سے ادب کی سنگلاخ چٹانوں کو تراش کر ایک نہیں بلکہ کئی نہریں تراشی ہیں جن کو بآسانی Locate کیا جا سکتا ہے اور جو تازہ دم اردو ادب کی علمی تشنگی کی سیرابی کے لئے امروز و فردا کے تحفظات سے آزاد ہیں۔ بظاہر یہ ایک شاعرانہ تعلّی ہے کہ ڈاکٹر نارنگ کے قلم سے روشنائی نہیں نکلتی بلکہ روشنی پھوٹتی ہے، لیکن یہ ایک صداقت ہے جس کی شہادت ہر سنجیدہ قاری سے مل سکتی ہے جس نے اس روشنی میں اس ذہانت کو تلاش کیا ہے جس سے فکر و فہم کا تار و پود نئے پیرہن بنا سکتا ہے۔ یہ روشنی شہابِ ثاقب کی طرح شعلۂ مستعجل نہیں بلکہ اس پولر اسٹار کی مانند ہے جو ادب کے سمندر میں رواں دواں کشتیوں کے لئے مستقل

طور پر رہنمائی کا فریضہ ادا کرتا ہے۔

ہر روایت کی تنسیخ و تجزیہ ایک منطقی توجیہ طلب کرتی ہے جس کی پوری ذمہ داری انفرادی درایت، شعور و درون بینی، فکر و آگہی اور ادراک پر ہوتی ہے۔ اس حقیقت سے بھی صرف نظر نہیں کیا جا سکتا کہ ڈاکٹر نارنگ نے جن ادبی نظریات کو اپنی نکتہ سنجی کی ضمانت بخشی ہے وہ حرف آخر نہیں۔ ادب کی دنیا میں بھی موسموں کا تغیر ناگزیر ہے۔ اس لئے کوئی بھی نظریہ دائمی نہیں ہوتا اور یہی وہ بنیاد ہے جو کسی بھی ادب کے فروغ کا ذریعہ بنتی ہے، لیکن اس حقیقت سے بھی مفر ممکن نہیں کہ ڈاکٹر نارنگ کی اسکالرشپ اور دانشوری نے اردو ادب و لسانیات میں جن راہوں کو نشان زد کیا ہے، وہ بلا تکلف خراج تحسین کا مستحق ہے۔ اقبال کا شعر ترمیم کے ساتھ ۔

جرأت ہو نمو کی تو فضا تنگ نہیں ہے
وہ ذہن خداداد ہے نارنگ نہیں ہے

❀❀❀

Waheed uz Zafar Khan (Alig)
Ex-Professor & Head
Department of English
Almora Constituent P.G. College
Kumaon University, Uttrakhand

دکنیات پر باقاعدہ کام کی ابتدا تیسری دہائی کے شروع میں مولوی عبدالحق کی تحریروں سے ہوئی تھی۔ اس وقت یہ کون جانتا تھا کہ یہ کام دراصل دکنیوں سے ہی انجام پائے گا۔ محی الدین اس وقت بی اے میں وحید الدین سلیم سے درس لیا کرتے تھے۔ معلوم ہوتا ہے کہ نئی دریافتوں کے نقش ان کے حساس ذہن نے نہایت تیزی سے قبول کرنا شروع کر دیے اور فارغ التحصیل ہونے کے بعد چند ہی برسوں میں دکنی سرمائے کا بڑا حصہ ان کی اور ان کے ساتھیوں کی کوششوں سے شائع ہونا شروع ہو گیا۔ یہ ہر شخص جانتا ہے کہ "زور" صاحب کے نام (محی الدین قادری) سے ان کا تخلص زیادہ مشہور تھا۔ یہ بات تو شاید ان کا کوئی ہم عمر ہی بتا سکے کہ بچپن میں انہیں کس محرومی کا شدید احساس رہا، لیکن اتنا ظاہر ہے کہ طالب علمی کے زمانے میں جب وہ شمالی ہندوستان والوں سے اپنے زمانے کے دکنیوں کا مقابلہ کرتے ہوں گے تو انہیں دکنیوں کی کوتاہ قلمی یا کم مائیگی بری طرح کھٹکتی ہوگی۔ چنانچہ اس کا ردعمل طالب علمی ہی کے زمانے میں جوش نمو کی صورت میں ظاہر ہوا اور "روح تنقید" کے مصنف کی حیثیت سے وہ ادبی افق پر ایک روشن ستارے کی طرح چمکنے لگے۔ اس کے بعد انہوں نے زبردست خود اعتمادی سے کام لیا اور تصنیف و تالیف میں اس طرح جٹ گئے کہ کتاب پر کتاب شائع ہوتی چلی گئی۔ ان کی تحریروں سے ان کے ذوق عمل، کام کی دھن اور اردو سے بے انتہا محبت کا پتہ چلتا ہے۔ انہیں اس بات کا بھی شدید احساس تھا کہ شمالی ہندوستان والوں کے فطری احساس برتری کی بنا پر اردو کی ادبی تاریخ میں اور ہندوستان کی تہذیبی تاریخ میں دکن کے کارناموں کا ان کا جائز مقام دلانا فرد واحد کا کام نہیں، اس کے لئے ایک جماعت کی، ایک تحریک کی ضرورت ہے۔ چنانچہ وہ جرأت رندانہ سے آگے بڑھے، انہوں نے ادارے بنائے، انجمنوں کی بنیاد ڈالی، شہر شہر مدرسے قائم کئے، روساء کے سامنے گڑگڑائے، دوستوں سے مدد لی، شاگردوں کو پکارا، خود لکھا، دوسروں سے لکھوایا۔ غرض جو بھی ملتا گیا، وہ اسے کچھ نہ کچھ بنانے کی کوشش کرتے گئے۔ زور صاحب کی ایک خوبی یا خامی یہ تھی کہ ہر شخص کو جوہر قابل سمجھ لیتے۔ خوبی اس لئے کہ اس سے اردو کا پرچم لہراتے رہنے میں مدد ملی اور خامی اس لئے کہ وہ اپنی قوتوں کو مجتمع نہ کر سکے۔ انہیں جہاں امید کی ہلکی سی کرن بھی نظر آتی، رک جاتے، ہر چنگاری کو شعلہ بنا دینے کی فکر کرتے، ادارۂ ادبیات اردو کی مطبوعات اس کی بہترین مثال ہے۔ میں نے ایک بار ان سے معلوم کرنا چاہا کہ آپ نے اپنے معیار کی ترازو کو اتنا ڈھیلا کیوں چھوڑ دیا ہے؟ کہنے لگے: ہیرے سنگریزوں ہی سے تو ملتے ہیں، لیکن شاید انہوں نے اس بات کو ہمیشہ نظر انداز کر دیا کہ ہر سنگریزہ ہیرا نہیں ہوتا۔ ([illegible] گوپی چند نارنگ، ص: [illegible])

اسلوبیات اور گوپی چند نارنگ

(ایک مختصر رپورٹ)

• علیم اللہ حالی

پروفیسر گوپی چند نارنگ کی عالمانہ شخصیت اور اردو تنقید میں ان کے نقوش و برکات کا جائزہ لینے کی ابتدا اس مطالعے سے کی جا سکتی ہے کہ اردو تنقید نگاری میں اسلوبیات کی بنیادی اہمیت ثابت کرنے کے ساتھ انھوں نے کس طرح شعر و ادب کی تفہیم کے لئے اسے ناگزیر قرار دیا ہے اور شاید یہ بھی غلط نہ ہوگا کہ اس جائزے کی انتہا بھی اسلوبیات پر ہو۔ اصل یہ ہے کہ اس طریق نقد کو انھوں نے اتنی وسعت بخش دی ہے اور اتنا فروغ عطا کر دیا ہے کہ اب اسلوبیات کا سہارا نہ لیا جائے تو ادبی اثاثے کی تفہیم کا مسئلہ کہیں بیچ میں ہی رہ جاتا ہے۔ اسلوبیات نارنگ صاحب کی ابتدا بھی ہے اور کمال و انتہا بھی۔ یک گیرو محکم گیر کے اصول پر انھوں نے اسلوبیات کی ناگزیریت اس طرح ثابت کر دی ہے کہ اب دوسرے سہارے آلۂ کار ناکافی نظر آنے لگے ہیں۔ انھوں نے اس شعبے سے دلچسپی کا جواز کچھ یوں دیا ہے:

> "میں اسلوبیات کو ادبی مطالعے کے لئے ایک مدت سے برتتا آزماتا اور پرکھتا رہا ہوں اور بیس پچیس برس کے تنقیدی سفر میں جب یہ رویہ میرے برتے تنقیدی مزاج کا حصہ بن گیا اور بالعموم اس بات کو محسوس کیا جانے لگا کہ اسلوبیات سے ادب کی افہام و تفہیم اور تحسین کاری کے کام میں جو مدد مل سکتی ہے وہ کسی اور ذریعے سے ممکن نہیں تو بالآخر میں نے اسلوبیات کی نظریاتی بنیادوں پر قلم اٹھانے کی ضرورت محسوس کی۔"

(دیباچہ ادبی تنقید اور اسلوبیات طبع اول ۱۹۸۹ء)

یہ بات واضح ہو جانی چاہئے کہ ادب کی افہام و تفہیم اور تحسین کاری کے لئے اسلوبیات کو سب سے بہتر وسیلہ قرار دینے کے باوجود نارنگ صاحب نے اسے ہمیشہ تنقید کا ایک آلۂ کار ہی بتایا ہے۔ اس کا استعمال فن پارے کے سلسلے میں صحیح نتیجہ اخذ کرنے میں ہماری دست گیری کر سکتا ہے بلکہ یہ ایسی مدد کر سکتا ہے جو دوسرے ذرائع سے ممکن نہیں۔ وسیلہ، وسیلہ ہوتا ہے، یہ منزل مراد نہیں بن سکتا۔ نارنگ صاحب نے کئی جگہوں پر ہمیں خبردار کیا ہے کہ ہم اسلوبیات کو مقصود بالذات نہ سمجھ لیں۔ یہ ایک کارآمد Tool ہے جس کے ذریعہ ایک کارآمد چیز بنائی جا سکتی ہے۔ اسلوبیات کی حدوں کا تعین کرتے ہوئے انھوں نے واضح الفاظ میں یہ بتایا ہے کہ:

> اسلوبیات کے پاس جبر ہے نظر نہیں۔ جمالیاتی قدر شناسی اسلوبیات کا کام نہیں۔ اسلوبیات کا کام بس اسی قدر ہے کہ وہ لسانی امتیازات کی نشان دہی کر دے۔ اسلوبیات تنقید کی مدد کر سکتی ہے۔ اس کے پاس ادبی ذوق نظر نہیں ہے۔

یہ مسئلہ تو بہر حال اہمیت کا حامل ہے کہ تنقید کا کام ادبی جمالیات کے بغیر مکمل نہیں ہو سکتا۔ اسلوبیات کے توسط سے جو معروضی، لسانی اور سائنٹفک بنیادیں سامنے آتی ہیں کیا اس بات کا اندیشہ نہیں رہتا کہ تخلیقی فن پاروں کی تفہیم کے لئے وہ رکاوٹ بن جائیں؟ اس لئے کہ فنون لطیفہ کا مسئلہ موضوعی اور ذاتی حس و ذکاوت سے ہی ہو سکتا ہے۔

تو پھر اے سنگ دل تیرا ہی سنگ آستاں کیوں ہو؟

نظریۂ ترسیل (COMMUNICATION THEORY) ادب پاروں کے تجزیات اور تفہیم کے باب میں ہمارے لئے مددگار ثابت ہو سکتا ہے مگر حتمی یافت کے لئے ہر حال میں ہمیں ذوق سلیم پر بھروسہ کرنا ہوگا ٹھیک اسی طرح جیسے شعری اوزان اور صوتی خوش آہنگی کے

تحسین ذہن کے لئے علم العروض کو اہمیت دی جاتی ہے مگر ذوق سلیم نہ ہو تو بہت سے عروضیوں کو بھی دھوکہ کھاتے دیکھا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ جہاں نارنگ صاحب اسلوبیات کے معروضی اعانچے کو تحسین ادب کے لئے بے حد مفید سمجھتے ہیں وہاں ہمیں خبردار بھی کر دیتے ہیں کہ ''اسلوبیات میرے نزدیک محض ایک حربہ ہے کل تنقید ہرگز نہیں۔ تنقیدی عمل میں اس سے بیش بہا مدد لی جا سکتی ہے (کتاب ادبی تنقید اور اسلوبیات) اس مدد کی نوعیت کچھ یوں ہے کہ اسلوبیات کے ذریعہ کسی فن پارے کے لسانی امتیازات کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔ یہ لسانی امتیاز بھی مختصر فنی کارناموں تک محدود رہتا ہے۔ مطلب یہ ہے کہ مفصل ادبی تخلیق میں لسانی امتیازات اس قدر روشن نہیں ہو پاتے جس قدر کسی ایک شعر یا کسی مختصر نظم میں۔ نارنگ صاحب نے تو یہ بھی اعتراف کر لیا ہے کہ انھوں نے کسی فن پارے یعنی غزل، نظم یا افسانے کا بطور ادبی اکائی اسلوبیاتی تجزیہ نہیں کیا ہے۔

اتنا تو ضرور ہے کہ اسلوبیات ادبی تنقید کے پروسس میں کچھ دور تک ہماری مدد کر سکتی ہے۔ اس کا تعلق براہ راست لسانیات سے ہے۔ لسانیات کی جملہ شاخوں یعنی صوتیات (PHONOLOGY) لفظیات (MORPHOLOGY) نحویات (SYNTAX) اور معنیات (SEMANTICS) کے ذریعے فن پارے کی پہچان ممکن ہے اور ساختیات کے اصولوں کی رہنمائی میں یہ تمام شاخیں مل کر اسلوبیات کا تعین کرتی ہیں۔

بادی النظر میں اسلوبیات ایک نئی اصطلاح نظر آتی ہے اور ادب کے وابستگان اور تجزیہ کاران بسا اوقات اس اصطلاح اور اس کے دائرہ کار سے اجنبیت محسوس کرتے ہیں، لیکن حقیقت یہ ہے کہ روایتی تنقید ادب میں بھی کسی نہ کسی طور سے ہم اس طریق کار کا استعمال کرتے رہے ہیں۔ ہماری روایتی تنقید میں شعرا کے رنگ سخن اور طرز اظہار پر گفتگو ہوتی رہی ہے۔ شعرا کے انفرادی اور امتیازی لہجے کا تجزیہ ہوتا رہا ہے اور ہم ایک زمانے سے رنگ سخن، طرز اظہار اور امتیازی لہجے کو میزان نقد مان کر شاعر کے تخلیقی رویے اور لسانی شعور کی بحث کرتے رہے ہیں۔ اسلوبیات کے گہرے مطالعے کے طفیل صرف لفظیات ہی نہیں بلکہ لفظوں کے پس پردہ معنیاتی نظام کے ابہام کی جو صورتیں نارنگ صاحب نے سامنے لائی ہیں وہ روایتی تنقید سے آگے کی راہیں دکھاتی ہیں۔ ایک سامنے کی روشن مثال وہ اسلوبیاتی مطالعہ ہے جو سودا اور میر کے مماثل اشعار کے سلسلے میں نارنگ صاحب نے پیش کیا ہے۔ انھوں نے سودا کے شعر:

چمن میں صبح جو اوس جنگجو کا نام لیا
صبا نے تیغ کا آب رواں سے کام لیا

کے مقابلے میں میر کے شعر

ہمارے آگے ترا جب کسو نے نام لیا
دل ستم زدہ کو اپنے تھام تھام لیا

کو سامنے رکھ کر اسلوبیات کے جو نکات پیش کئے ہیں ان سے طرز فکر کی وسعتوں کا اندازہ ہوتا ہے۔ سودا کے شعر میں تصویریت، تحرک اور ڈرامائی کیفیت ہے، حرکت و عمل اور سرعت رفتار کا اندازہ ہوتا ہے۔ یہاں دو مصرعوں میں اسما کا مناسب استعمال ہے، رعایات لفظی کا خوبصورت نظام ہے۔ میر کا شعر ان خوبیوں کا حامل نہیں۔ شعری اہتمام اور تخلیقی رکھ رکھاؤ سے ہٹ کر میر نے لہجہ عام میں اپنی بات کہی ہے۔ اب جو شئے سودا کے مقابلے میں میر کے بول بالا شعر کو تہ بالا کر جاتی ہے وہ دراصل یہ ہے کہ میر نے تصویریت کے خارجی تحرک کی بجائے دل کی دھڑکنوں کی کیفیات پیش کی ہیں۔ میر نے ترک اہتمام کرکے سادگی اظہار سے کام لیا ہے۔ میر کا شعر خارجی مشاہدے سے ہٹ کر داخلی اضطراب کی تجسیم پر زور دیتا ہے۔ میر نے اس ہنر مندی کا ثبوت دیا ہے جس کا اشارہ انھوں نے اس شعر میں کیا ہے:

شعر میرے ہیں گو خواص پسند
پر مجھے گفتگو عوام سے ہے

میر کی سادگی جو بقول میر عیاری ہے سودا کے حصے میں نہیں آتی۔ سودا و میر کے ان اشعار کے حوالے کی ضرورت یوں پیش آئی کہ نارنگ صاحب میر کی اسلوبیات کے توسط سے شعر فہمی کے اس اعلیٰ معیار تک

پہنچ جانے کی بشارت دیتے ہیں۔ مگر دراصل کسی اصول یا نظریے یا طریقِ عمل کے الگ الگ برتاؤ سے بھی نتائج مختلف ہو جاتے ہیں۔ نارنگ صاحب کی فہم و فراست اور شعر فہمی کا کمال در حقیقت اسلوبیات کی تکنیک نہیں ہے بلکہ اسلوبیات کے نکات کے ساتھ ساتھ نارنگ صاحب نے ذوقِ سلیم اور شعری جمالیات کے انکشاف سے فن شناسی کا معیار قائم کیا ہے۔ یہ بات قابلِ تعریف ہی نہیں قابلِ رشک بھی ہے۔ عرفانِ فن پہلی منزل میں تو لسانیاتی شعور و علم کا محتاج ہے اور آخری منزل میں ایسے باذوق ذہن پر انحصار کرتا ہے جو فن پارے کی تفہیم میں اعلیٰ درجے کے جمالیاتی حس کا حامل ہو۔ اسلوبیات کی گاڑی لسانیات کے بغیر آگے نہیں بڑھ سکتی۔ لسانیات ایک باقاعدہ اور مرتب فن ہے۔ جب ہم اس کی شاخوں مثلاً صوتیات، تشکیلیات، نحویات اور معنیات کا ذکر کرتے ہیں تو دراصل یہ تمام شاخیں وسیع تر میدانوں میں کام کرتی ہیں۔ ان شاخوں کے ذریعہ ہمیں جو وقوف حاصل ہوتا ہے انہیں کچھ اس طرح بیان کیا جا سکتا ہے۔

۱۔ لسانیات کے ذریعہ کسی زبان کے تاریخی ارتقا کا اندازہ ہوتا ہے۔
۲۔ لسانیات کا تعلق اس لسانی گروہ کی قدیم تہذیبی روایتوں، اس کے معتقدات، قدیم رسم و رواج اور خلق کے اس امتیازی وصف سے بھی ہے جس کے ذریعہ وہ لسانی گروہ مخصوص آوازوں اور تلفظ کی ادائیگی یا عدم ادائیگی کا حامل ہوتا ہے۔
۳۔ لسانیات کے ذریعہ دوسری زبانوں کے امتزاج و اشتراک کی صورتیں بھی معلوم ہوتی ہیں۔
۴۔ زبان کا مطالعہ کسی مخصوص عرصے یا مدت کا متقاضی ہوتا ہے۔ ایک ہی خطہ میں صدیوں کے بعد رائج زبانیں رفتہ رفتہ بدل گئی ہیں۔ جس خطے میں کبھی سنسکرت کا عام رواج تھا اسی خطے میں ہزاروں برس کے بعد ہندی نے اس کی جگہ لے لی۔ اس طرح ایک طویل مدت کے بعد ایک زبان دوسری زبان پر حاوی ہو جاتی ہے۔ اس لئے لسانیاتی مطالعہ وقت کی معیاد کو بھی ملحوظ رکھتا ہے۔
۵۔ لسانیات کی نظر علم و دانش اور سائنسی ایجادات و انکشافات پر بھی رہتی ہے اس لئے کہ ان کے ذریعہ لفظوں کی ساخت، جملوں کی ترتیب، الفاظ کے معانی اور صوتی ادائیگی میں تغیر آتا رہتا ہے۔
۶۔ لسانیات کے پیشِ نظر کسی زبان کو استعمال کرنے والے انفرادی اشخاص نہیں ہوتے بلکہ اس کا تعلق پورے لسانی گروہ سے ہوتا ہے۔
۷۔ لسانیات کے مطالعے سے کسی لسانی گروہ کے ذوق و جمال اور پسند و ناپسند کا اندازہ بھی لگایا جا سکتا ہے۔ غرض ادبی اسلوبیات کے نتائج کو معتبر بنانے میں لسانیات کا توسیعی عمل بطورِ خاص دیکھا جا سکتا ہے۔

اسلوبیات کے ذریعہ ادبی اظہارات کے تجزیے لسانیات کے علاوہ ساختیات اور پس ساختیات کے مباحث اور ان کے طریقۂ کار سے بھی وابستہ ہیں۔ متن کی گہرائیوں میں اترنے کی نئی تھیوری ان تمام علوم سے استفادہ کرتی ہے۔ تخلیق کار کیا کہنا چاہتا تھا وہ کیا کہہ سکا ہے، فکر و احساس کے کون سے گہر رہ گئے چھوٹ گئے ہیں، قرأت کی سطح پر انہیں کن علامات اور اشارات کے ذریعہ سمیٹا جا سکتا ہے، قاری معنی کی تعیین میں کس حد تک کارگر ہے، فن پارے کے الفاظ میں چھپی ہوئی معنوی جہتیں کیا کیا اشارے دیتی ہیں، لسانی اور Tonal مطالعے کس طرح تخلیق کار کی تہذیبی و ثقافتی پس منظر کی عکاسی کرتے ہیں۔ یہ اور اس طرح کے دوسرے متعدد امور ہیں جو لسانیات سے باہر دوسری Faculties کی آگہی پر اکساتے ہیں۔ پروفیسر نارنگ ادب اور معاشرے کی تفہیم کے لئے ان عوامل کے INTEGERATION کو ضروری سمجھتے ہیں۔ ان کے اس نوع کی فکر تک اسی وقت رسائی ہو سکتی ہے جب ان کی جملہ تحریروں کو سامنے رکھا جائے اور انہیں ایک دوسرے سے مربوط کیا جائے۔ یہ خود ایک بڑا مجاہدہ ہے۔

میری اس تحریر کی نوعیت یہ ہے کہ یہ صرف ایک غیر مرتب Note ہے جو نتیجہ ہے نارنگ صاحب کے سلسلے میں میرے جستہ جستہ

مطالعے کا۔

روایتی تنقید سے ہٹ کر تنقید کی جس نئی تھیوری پر نارنگ صاحب نے زور دیا ہے وہ تنقید کے پرانے منصب سے یکسر مختلف ہے۔ روایتی تنقید تخلیق کے ساتھ ساتھ چلتی ہے، وہ تخلیق کے لئے تحرک پیدا کرنے کا ماحول فراہم کرتی ہے۔ نیا تصور تخلیق کو بنیاد تو ضرور بناتا ہے مگر اسے ایک بالکل آزاد Faculty ماننے پر اصرار کرتا ہے۔ یہاں تنقید ضمنی اور ذیلی صنف نہیں رہتی۔ تخلیق کا دامن تھامے نہیں چلتی، یہ تخلیق کے شانہ بشانہ تو چلتی ہے مگر دو ریل کی پٹریوں کی طرح ایک فاصلہ قائم رکھتی ہے۔ روایتی تنقید اپنی تمام نارسائیوں کے باوجود تخلیقی تفاعل سے غافل نہیں رہتی۔ یہ تخلیق کے ساتھ شیر و شکر بن کر ادبی فریضہ انجام دیتی ہوئی نظر آتی ہے۔ نئی تھیوری تفہیم سے سروکار رکھتی ہے، یہ تخلیقی جمال سے سرشار نہیں کرتی، یہ تخلیق سے لاگ پیدا کرتی ہے، لگاؤ نہیں۔ اس کا عالمانہ تعلق تخلیق کے سوز و ساز کو محسوس کرنے کی فرصت نہیں دیتا۔ یہ طریقہ، نقد فن پارے کا تجزیہ کرتے ہوئے ہمیں یہ تو ضرور بتاتا ہے کہ ع

ہزار بادۂ ناخوردہ در رگ تاک ست

لیکن ہم اس بادۂ ناخوردہ سے سرمست نہیں ہو پاتے۔

❀❀❀

Prof.Alimullah Hali
208, Fakhruddin Plaza
Langer Toli, Patna-800 004
Mob:- 9431477321

دیکھا جائے تو ابہام، اشکال اور اہمال تینوں تصورات اضافی relative ہیں، جو چیز احمد کے لئے ابہام ہے وہ 'زید' کے لئے اشکال ہو سکتی ہے اور جو چیز 'زید' کے لئے اشکال ہے وہ 'بکر' کے لئے اہمال ہو سکتی ہے اور اس کا بالعکس بھی ممکن ہے۔ بہر حال ابو محمد سحر بر بنائے تامل و انکسار اس کو "مبہم" قرار دے رہے ہیں۔ ان کا خیال ہے کہ نواب ضیاء الدین احمد خاں نیر و درخشاں نے جو فارسی تقریظ دیوان غالبؔ کے لئے لکھی تھی، اس میں دیوان غالبؔ کے اوراق کو جہاں استعارتاً "سرو قد حسینہ"، "بیت المقدس"، "ارتنگ"، "سومنات وشمستان زنار بندان" وغیرہ کہا تھا، وہاں "بید خوان برہمن" بھی کہا تھا۔ بجنوری کی نظر سے شاید یہ تقریظ گزری ہو اور انہوں نے یہ خیال وہاں سے لیا ہو۔ حقیقت یہ ہے کہ تقریظ میں بید وار تنگ کا ذکر تو ہے، لیکن استعارہ برہمن سے ہوا ہے بید (وید) سے نہیں، لیکن ذہن بید (وید) کی طرف بھی منتقل ہو سکتا ہے۔ دیکھا جائے تو اس سے زیادہ اسلاکات تو خود غالبؔ کے اپنے کلام کو الہامی قرار دینے یا اپنے دیوان کے ایزدی کتاب ہونے کی پیشن گوئی میں مل جاتے ہیں۔ بجنوری نے خود اس جملہ سے عین پہلے غالبؔ کی جو فارسی رباعی درج کی ہے اس میں غالبؔ اپنی شاعری کو ایزدی کتاب کہہ رہے ہیں۔ بہر حال اس قول میں وید مقدس کی شان نزول کچھ بھی ہو، کئی بار اس کا احساس خود سے قائم کرتی اور کن کن معنی میں قائم کرتی ہے اور کس طرح زمان کے خودنگر ہونے سے سلطنت بذاتہ خیال کی شرط بن جاتی ہے، اس کی ایک عمدہ مثال یہ قول محال ہے جو جتنا شعوری ہے اتنا لاشعوری بھی ہے۔ اب جملہ جو کہتا ہے سو تو کہتا ہی ہے، اس کے پس پشت کیا تھا اس بارے میں قیاس ہی کیا جا سکتا ہے۔ اب اس کی معنویت وہی ہے جو اس کے لفظوں کے در و بست سے قائم ہو رہی ہے۔ (غالبؔ: معنی آفرینی، جدلیاتی وضع، شونیتا اور شعریات، گوپی چند نارنگ، ص ۹۴،۹۵)

زبان، رسم الخط اور گوپی چند نارنگ

• کوثر مظہری

ممکن ہے اس عنوان سے آپ چونک گئے ہوں، لیکن مضمون میں میری کوشش یہ ہوگی کہ اس چونکنے کے عمل کو کم کرسکوں۔ بیشتر لکھنے والوں نے ادھر دس پندرہ برسوں میں، گوپی چند نارنگ کو اور ان کی نگارشات کو تھیوری زدہ کردیا ہے۔ پھر یہ کہ مابعد جدیدیت کی بھی ایسی آندھی چلی کہ پروفیسر نارنگ اور مابعد جدیدیت لازم و ملزوم ہو گئے۔ نتیجہ یہ ہوا کہ بحیثیت کمیت و کیفیت ان کی تنقیدی نگارشات کا معتدبہ حصہ پس پشت چلا گیا۔ ادبی تنقید اور اسلوبیات، مثنویات پر کیا گیا ان کا کام، اردو شاعری اور تحریک آزادی، اردو غزل اور ہندوستانی ذہن و تہذیب، فکشن کی شعریات وغیرہ۔ اسی طرح ۷۳۲ صفحات پر مشتمل ان کی ایک اہم کتاب 'اردو زبان اور لسانیات' ہے جو ۲۰۰۶ میں رام پور رضا لائبریری سے شائع ہوئی۔ اس کتاب میں ۳۳ مضامین اردو میں اور دو انگریزی میں ہیں۔ اس کتاب کے بیشتر مضامین پروفیسر نارنگ کی طبیعت کے ساتھ ساتھ ان کی پرخلوص محنت شاقہ اور جاں کاہی پر دال ہیں۔ جو لوگ نارنگ صاحب کی نگارشات پر حرف رکھنے کی مغالطہ کوشش کرتے ہیں، انہیں خاموشی سے رات کے پچھلے پہر گھر کے کسی گوشے میں موم بتی کی روشنی میں ان مضامین کا مطالعہ کرنا چاہئے۔ انہیں اندازہ ہوگا کہ ترسیل لکھنے اور زبان کے خدوخال اور لسانیاتی تجزیے میں کیا بلیغ اور بین فرق ہے۔ پھر یہ کہ نارنگ صاحب کوئی بات ہوا میں نہیں کرتے بلکہ Data اور مثالیں پیش کرتے ہیں۔

میں نے اپنے اس مضمون میں یہ دیکھنے کی کوشش کی ہے کہ اردو زبان اور نارنگ میں دراصل رشتہ کیا ہے اور پھر یہ کہ وہ اس زبان کے، رسم الخط اور قومی یکجہتی کے حوالے سے اپنی کیا سوچ رکھتے ہیں۔ میں نے اپنے اس Thesis کے لئے ان کی تصنیف، 'اردو زبان اور لسانیات' کے چار مضامین کو مرکزی حیثیت دی ہے جن کے عنوانات اس طرح ہیں: اردو ہماری اردو، اردو کی ہندوستانی بنیاد، اردو رسم الخط - ایک تاریخی بحث، اردو رسم الخط - تہذیبی و لسانیاتی مطالعہ۔

مجھے یہ کہنے میں کوئی تامل نہیں کہ پروفیسر نارنگ نے نثر میں اردو کے نغمے اور گیت گائے ہیں۔ انہوں نے بجا طور پر اردو کی ہندوستانیت اور یہاں کی تہذیبوں سے اس کے گہرے رشتے کی بات کی ہے۔ جو لوگ نارنگ صاحب کی صرف نظریاتی تنقید والی نثر سے واقف ہیں، ان کے لئے نارنگ صاحب کی رواں اور پر اثر انشاپردازی کا ایک چھوٹا سا نمونہ پیش کرنا چاہتا ہوں، جس سے اندازہ ہو جائے گا کہ اردو زبان اور تہذیب ان کے خمیر میں کس طرح رچی بسی ہے:

> "جب چہرے کے نقوش، لباس، پہناوا، رہن سہن، طور طریقے، بیاہ شادیوں سے ہم کنار ہوتے ہیں۔ جب گل و بلبل کا رشتہ نئی رنگینیوں کی خبر دیتا ہے، جب کوئل کوکتی اور آم کے پیڑوں پر بور آتا ہے، جب دلوں کے دروازے وا ہوتے ہیں، فصل کے فاصلے ڈھل جاتے ہیں اور وصل کے در کھلتے ہیں، ایسے میں زبان قوموں اور نسلوں کے دلوں کو جوڑنے کا کام کرتی ہے اور محبت و یگانگت کے رشتے استوار ہوتے ہیں۔ تاریخ کے ایسے لمحوں میں جب تہذیب کی ہوا میں شراب کی تاثیر اور لطافت اور رس پیدا ہو جاتا ہے، تو مختلف فرقوں، گروہوں اور طبقوں میں ربط پیدا کرنے، ترسیل کے عمل کو تیز

گرنے، محبت کے دو بول سنانے اور قلب و روح کو
سرشار کرنے کے لیے کوئی اردو زبان پیدا ہوتی
ہے۔" (ص ۳۸)

آپ نے نارنگ صاحب کے اردو سے عشق کا اندازہ کیا ہوگا۔ اس عشق کے اظہار کے لیے جو زبان موثر اور شگفتہ ہوسکتی تھی، انھوں نے وہی زبان اختیار کی۔ اردو کو مختلف فرقوں اور گروہوں کو جوڑنے والی زبان کہا گیا۔ انھوں نے اردو کو محبت کے دو بول سنانے اور قلب و روح کو سرشار کرنے والی زبان قرار دیا۔ انھوں نے یہ لکھا ہے کہ کوئی اردو زبان پیدا ہوتی ہے۔ اس 'کوئی' سے بظاہر نکرہ کا تاثر پیدا ہوتا ہے، لیکن آپ جب قدرے توقف اور غور کریں گے تو معلوم ہو جائے گا یہ لفظ 'کوئی' نکرہ نہیں بلکہ سراسر معرفہ ہے۔ یہ تو محض تخلیقی اور فنکارانہ طرز ادا ہے۔ انھوں نے اپنے اور بھی دوسرے مضامین میں اردو زبان کی تہذیبی نشانیوں کو اجاگر کیا ہے اور اس زبان کو انسان دوستی اور صوفیوں اور سنتوں کے لیے تبلیغ کا شیریں اور پر اثر وسیلہ اظہار بتایا ہے۔

نارنگ صاحب نے اردو زبان کے لیے جو کچھ لکھا اور سوچا اگر اس پر غور و فکر کریں تو معلوم ہوگا کہ ان کے اندر اردو کا عشق ہمیشہ توانا اور جوان رہا ہے۔ اردو جیسی مادری زبان کو سرکاری حقوق ملنے کے حوالے سے وہ جو کچھ لکھتے ہیں آپ بھی ملاحظہ کیجیے:

"حقوق ملنے سے زبان کو ایک سماجی اور قومی وقار
ملتا ہے۔ وہ اپنے گھر میں بے گھر نہیں لگی جاتی، وہ
بے چہرہ، بے راہ اور بے نشان ہونے سے بچ جاتی
ہے۔ اپنے چہرے کی شناخت ہو جائے تو پھر
دوسرے چہروں کی شناخت کا عمل آسان ہو جاتا
ہے۔ اردو کو حق ملے گا تو ہندی کا احترام بڑھے گا۔
سیکولرزم میں یقین، مشترک تہذیب سے وابستگی اور
جمہوریت میں اعتقاد بحال ہوگا۔" (اردو زبان اور
لسانیات، ص ۵۰)

نارنگ صاحب سرکاری حقوق ملنے کو زبان کے لیے سماجی اور قومی وقار تصور کرتے ہیں۔ وہ اس اردو زبان کو اپنا چہرہ سمجھتے ہیں۔ اس چہرے کی شناخت کو ضروری جانتے ہیں۔ جب وہ کہتے ہیں کہ "اردو کو حق ملے گا تو ہندی کا احترام بڑھے گا" تو اندازہ ہوتا ہے کہ وہ اردو سے عشق کے ساتھ ساتھ ہندی کی اہمیت اور اس کی عظمت کا بھی اعتراف کرتے ہیں۔ جب یہ دونوں زبانیں مل کر کام کریں گی تو بلاشبہ سیکولرزم، مشترک تہذیب اور جمہوریت میں عوام الناس کا اعتقاد بحال ہوگا۔ یہ ایک غور طلب پہلو ہے کہ نارنگ صاحب اس اردو زبان کو ہندوستان کے لیے ایک نعمت اور افتراق کو ختم کرنے والی زبان سمجھتے ہیں۔ ان کی نظر میں محض فکشن یا شاعری پر بات کرنا اہم نہیں، بلکہ وہ اس زبان کی اصل قوت کو Explore کرنا اور پھر دوسروں کی بھی توجہ اس جانب مبذول کرانا چاہتے ہیں۔ یہ وجہ ہے کہ وہ اس زبان کے حوالے سے اس کی مختلف جہتوں کو روشن کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ انھوں نے اس زبان کو غیر طبقاتی، غیر مذہبی، غیر علاقائی اور ہمہ گیر زبان کہا ہے۔ میں نہیں سمجھتا کہ اردو زبان کو اس نظر سے کسی دوسرے نقاد یا دانشور نے ادھر چالیس برسوں کے وقفے میں اس قدر وسیع تناظر میں دیکھا ہوگا، جس قدر نارنگ صاحب نے دیکھنے کی پیہم کوششیں کی ہیں۔ انھوں نے اردو ہندی کے گہرے رشتے پر تفصیل سے روشنی ڈالی ہے، پکار آوازوں، افعال، توصیلی اعداد، گنتی، جسم کے اعضا کے نام، رشتہ داریاں اور یہاں تک کہ گالیاں ایک ہیں۔ انھوں نے یہ بھی لکھا ہے کہ:

"جتنا اشتراک اردو اور ہندی کی لفظیات (Lexicon)
صرفیات (Morphology) اور نحویات (Syntax)
میں پایا جاتا ہے، شاید ہی دنیا کی کسی دو زبانوں میں پایا
جاتا ہو۔" (ص ۴۲)

پروفیسر نارنگ لکھتے ہیں:

"جس زبان کی جڑیں اپنے ملک کے لسانی ذخیرے
اور اس کی تہذیبی سرزمین میں اتنی گہری ہوں، جس کا

دامن اتنا وسیع ہو، جس کے لہجے میں ایک خاص کشش اور کھنک ہو، جس کے انداز میں ایک خاص شستگی اور شائستگی ہو، جس کی قومی خدمات اتنی وقیع ہوں، وہ زبان کبھی مٹ نہیں سکتی۔ اس زبان پر ہندوستان کا ایسا حق ہے جو کبھی ٹھکرایا نہیں جا سکتا اور اردو کا بھی ہندوستان پر ایسا حق ہے جو ضرور وصول ہونا چاہیے۔"
(مضمون: اردو کی ہندوستانی بنیاد، ص ۴۴)

اس اقتباس میں نارنگ صاحب نے اردو کے مختلف ابعاد اور پوشیدہ جہات کو اپنے خاص اسلوب میں پیش کیا ہے۔ کبھی کبھی تو یہ لگتا ہے کہ جس طرح اردو ہندوستان کی مٹی اور اس کی خوشبو میں رچی بسی ہے، خود پروفیسر نارنگ نے بھی اس دھرتی کی بوباس کو اپنے وجود سے ہم آمیز کر لیا ہے اور شاید یہی وہ قدرِ مشترک ہے جس کے سبب اردو ان کے عملِ تخلیق کے لیے جزو لاینفک بن کر رہ گئی ہے۔ مجھے یہ کہنے دیجیے کہ جس طرح کی زبان یہاں کی تہذیبی سرزمین میں گہرائی تک پیوست ہے اسی گہرائی کے ساتھ اردو کی تہذیبی جڑوں تک پروفیسر نارنگ خود پیوست نظر آتے ہیں۔ وہی لہجہ، وہی شائستگی، وہی کھنک، وہی کشش، وہی انداز، وہی شستگی جو زبان اردو سے وابستہ ہے، نارنگ صاحب سے بھی وابستہ نظر آتی ہے۔ بھلا سوچیے تو سہی، کیا ایسے شخص کو پروفیسر اردو نارنگ کہنے میں کوئی تامل ہو سکتا؟ میں سمجھتا ہوں نارنگ صاحب کو بھی اس پر کسی طرح کا اعتراض نہیں ہونا چاہیے۔

نارنگ صاحب نے لسانیات کے بہانے ہندوستانی تہذیب کی جڑوں کو جس دقتِ نظری سے کھنگالا ہے وہ صرف ان ہی کا حصہ تھا، انہیں کے بس کا ہے یہ جن کے حوصلے ہوں زیاد۔ صوفی سنتوں کے حالات زندگی سے لے کر ان کے کارنامے اور پھر ہندوستانیت کی تعمیر میں کام آنے والے مجرد اور غیر مجرد اشیاء و عناصر کو بڑی خوبصورتی سے انہوں نے کھنگال کر ان کی فہرست سازی کر دی ہے۔ اگر اس پر غور کریں تو اندازہ ہوگا کہ اس کے لیے تو ایک الگ تفصیلی مضمون درکار ہے۔ اردو ہندی کے لسانی رشتے یا پھر محاوروں اور کہاوتوں کی سانجھی تو جیہ وغیرہ پڑھیں تو پتہ چلے گا کہ کس درجہ محنت سے انہوں نے الفاظ و تراکیب اور زبان کے خارجی و باطنی رشتوں پر بحث کی ہے۔ انہوں نے اس ضمن میں جتنے بھی مباحث پیش کیے ہیں، ان کا مقصد رہا ہے کہ اردو زبان کی تہذیبی شناخت کو مزید مستحکم کیا جائے۔ صوفی سنتوں کے حوالے سے جو کچھ لکھا ہے وہ بہت ہی طویل ہے۔ اس کی مثالیں ان کے بہت سے دوسرے مضامین میں بھی مل جائیں گی۔ 'اردو غزل اور ہندوستانی ذہن و تہذیب' کا تو موضوع ہی اس زبان اور غزل کی تہذیبی شناخت قائم کرتا ہے۔ اس کتاب سے قطع نظر ابھی جو کتاب پیش نظر ہے، اسی پر اپنی گفتگو مرکوز رکھتا ہوں۔ دیکھیے وہ اردو کو کس طرح Personify کرتے ہیں:

"ان ہی فقیروں، سنتوں اور صوفیوں نے اسے قریہ قریہ اور شہر شہر پھیلایا اور سورج کی کرنوں کی طرح یہ جہاں جہاں پہنچی، آنکھوں میں نمی اور دلوں کو شاداب کرتی گئی۔ خواجہ معین الدین چشتی اجمیری ہوں یا حضرت بابا فرید الدین گنج شکر، حضرت نظام الدین اولیا ہوں، خواجہ بندہ نواز گیسو دراز، راما نند ہوں یا تکا رام، کبیر ہوں یا نانک، سینکڑوں صوفیوں، سنتوں اور اولیا، اللہ نے اس زبان کے سر پر شفقت اور دعاؤں کا ہاتھ رکھا۔" (ص ۳۹)

نارنگ صاحب اردو کو محض ایک زبان تصور نہیں کرتے بلکہ اسے انسانی حسیت کے فروغ کا ذریعہ تصور کرتے ہیں۔ وہ اس زبان کی اصل قوت سے واقف ہیں۔ انہیں اس بات کا پورا یقین ہے کہ جس زبان کے سر پر صوفی سنتوں کی شفقت کا ہاتھ ہے، وہ دلوں کو جوڑنے کا کام کرتی رہے گی۔ اسی مناسبت سے انہوں نے بار بار اردو ہندی کے لسانی رشتوں پر تفصیل سے روشنی ڈالی ہے۔ اس کے مشترک محاوروں اور کہاوتوں کا جائزہ پیش کیا ہے۔ دراصل وہ زبان کو قومی یکجہتی اور یگانگت کا ایک ٹھوس ذریعہ سمجھتے ہیں۔ اس ضمن

میں انہوں نے اپنے مضمون "اردو اور ہماری اردو" میں بہت سے اشعار بھی پیش کیے ہیں۔ قومی یکجہتی کے ساتھ ساتھ تصور انسانیت کو بھی روشنی بخشی ہے۔

نارنگ صاحب نے یہ بھی لکھا ہے کہ زبان کا مذہب نہیں ہوتا۔ البتہ زبان کا سماج ہوتا ہے اور ہندوستانی سماج اردو کا سماج ہے۔ اردو ہندوستانی زبان ہے۔ یہ باتیں انہوں نے لکھنؤ میں ۲۰ اپریل ۱۹۸۱ء میں کل ہند غیر مسلم اردو مصنفین کانفرنس میں اپنے خطبہ صدارت میں کہی تھیں۔ اب ذرا غور کریں تو معلوم ہوگا کہ آج دنیا کے جس جس خطے میں اردو بولی اور لکھی جاتی ہے وہاں ہندوستانی سماج ہے۔ اردو کو ہندوستانی سماج یا ہندوستانی سماج کو اردو کا سماج کہنا اپنے آپ میں بڑی بات ہے۔ یہ بات کتنے بڑے نقادوں نے کہی ہے۔ شرمیں لکھنے والے نقادوں کو ان بنیادی عناصر کا شاید پتہ بھی نہیں جن کی پہچان بیلنگ نارنگ صاحب کرتے رہے ہیں۔ اردو کو ہندوستانی زبانوں کا تاج محل کہنا۔ یہ سب وہ باتیں ہیں جن سے اس زبان کی عظمت کا پتہ چلتا ہے۔ ساتھ ہی نارنگ صاحب کی وسیع النظری اور اس زبان سے ان کے حد درجہ عشق کا اندازہ بھی ہوتا ہے۔ وہ اردو کو محض ایک زبان تصور نہیں کرتے بلکہ اور بہت کچھ سمجھتے ہیں۔

> "اردو کو محض اردو کہنا، اسے محض ایک زبان کہنا، اسے آٹھویں شیڈول کی وجہ بندی تک محدود رکھنا اردو کے ساتھ بے انصافی ہی نہیں، پوری ہندوستانی تہذیب، ایک ہزار برسوں کی تاریخ، باہمی میل ملاپ اور نئے ہندوستان اور اس کی تعمیر کے خوابوں اور امنگوں اور امیدوں اور ولولوں کی توہین بھی ہے۔ اردو جینے کا سلیقہ، سوچنے کا ایک طریقہ بھی ہے، اردو محض ایک زبان نہیں، ایک طرز زندگی ایک اسلوب زیست بھی ہے اور مشترک تہذیب کا وہ ہاتھ بھی جس نے ہمیں گھڑا، بنایا اور سنوارا اور وہ شکل دی ہے جسے ہم آج اپنی پہچان کی ایک منزل سمجھتے ہیں۔" (اردو زبان اور لسانیات، ص ۳۸)

لیکن ایک طبقہ ہندوستان میں ایسا بھی ہوا ہے جس نے اردو کو تفریق پیدا کرنے والی اور باہر سے آئی ہوئی زبان کہا ہے۔ اس مخصوص طبقے سے متعلق دانشوروں کے لیے پروفیسر نارنگ کی ہندی اور اردو کے مابین علمی اور تہذیبی انسلاکات کی جستجو ایک طرح کا کھلا چیلنج ہے۔ لفظوں اور حروف کو گن گن کر انہوں نے صرفی و نحوی امتزاج پر ایک مضبوط Thesis قائم کی ہے۔ Language Politics کے حوالے سے مضامین بھی لکھے گئے اور کتابیں بھی۔ انگریزوں کی Language Policy کو بھی جا دبے جا تنقید کا نشانہ بنایا گیا۔ انگریزوں کو اس حوالے سے میں Clean Chit دینے کے حق میں قطعی نہیں، لیکن اس کی تفہیم کے لیے ہم نے جو زاویہ نظر اپنایا ہے وہ درست نہیں۔ بابو شیو پرساد نے انگریزوں کے ذریعہ اردو کو Official Language بنائے جانے پر ۱۸۶۸ء میں اپنا ردعمل یوں ظاہر کیا تھا۔

> "I Cannot see the wisdom of the policy which thrusts a semitric element into the bosoms of Hindus and alienates them from their Aryan Speech, not only speech, but all that is Aryan, because through speech ideas are formed, and through ideas the manners & customs. To read persian is to become persianised, all ideas become corrupt and our nationality is lost. Cursed be the day which saw the Muhammandans (Muslims) cross the Indus; all the evils which we find amongst us, we

are indebted for to our "beloved brethren" the Muhammadans."
(Journal of Pragmatics, Vol. 40, Issue-7, Jul 2008, P-1170) Elsevier

اس طرح کی سینکڑوں مثالیں موجود ہیں جو اردو زبان اور رسم خط کے خلاف ہیں۔ میں نے تو یہاں صرف ایک مثال اس لیے پیش کر دی ہے کہ اندازہ ہو سکے کہ ایسے طبقے سے تعلق رکھنے والے لوگوں کے سامنے پروفیسر نارنگ کی شخصیت اور تحریریں کس طرح کوہ گراں کی طرح کھڑی نظر آتی ہیں۔

جب ہم اردو کو ایک تہذیب تصور کرتے ہیں تو زبان کے ساتھ اس کا رسم خط بھی ہمارے سامنے ہوتا ہے۔ رسم خط کے تبدیل کیے جانے کے حوالے سے جو رد عمل پیدا ہوئے، وہ دونوں طرح کے تھے، موافقت میں بھی اور مخالفت میں بھی۔ رسم خط کو بڑے بڑے ادیبوں نے زبان کے لیے لباس کا درجہ دیا ہے۔

قرۃ العین حیدر نے اپنے ایک انٹرویو میں کہا تھا:

"اردو کا جو لباس ہے وہ اس کی اسکرپٹ ہے۔ جس کا جو لباس ہے وہ اسی پر اچھا لگتا ہے۔ اگر ہم چینی لباس پہننے لگیں تو کتنا عجیب لگےگا۔ جو لوگ کہتے ہیں کہ اردو کی اسکرپٹ بدل جائے تو یہ Linguistic Fascism ہے۔ ہر تہذیب کو، ہر زبان کو حق ہے کہ جو اس کا لباس ہے، جو اس کی آئڈنٹٹی ہے، وہ اس پر قائم رہے، اگر اس سے کسی کو کوئی نقصان نہ ہو۔ اردو کی سب سے بڑی پہچان اس کی تہذیب ہے، اس کے آداب ہیں۔"

(عالمی سہارا، ۱۷ رمئی ۲۰۰۳ء، ص ۲۵)

عینی آپا کے علاوہ دوسرے کئی لوگوں نے بھی رسم خط کو لباس کہا ہے۔ پروفیسر نارنگ کی ایک منطق اس حوالے سے بڑی ہے کہ لباس تو اتارا جا سکتا ہے یا یہ کہ ایک لباس اتار کر دوسرا لباس پہنا جا سکتا ہے، لیکن رسم خط اور زبان کا رشتہ جسم اور کھال کا ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

"رسم الخط بعض لوگوں کے نزدیک لباس کا درجہ رکھتا ہے، یعنی ایک اتارا اور دوسرا پہن لیا اور بعض کے نزدیک کھال کا یعنی جس طرح ایک جسم کو دوسری کھال میں داخل نہیں کیا جا سکتا، اسی طرح ایک زبان کے لیے دوسرا رسم الخط اپنانا بھی ناممکن ہے۔" (ص ۱۴۱)

زندگی کے ہر شعبے میں اخذ و قبول کا سفر جاری رہتا ہے، انفرادی طور پر بھی اور اجتماعی طور پر بھی۔ اگر آج کے تناظر میں دیکھیں تو صاف پتہ چلتا ہے کہ ہندوستانی معاشرے میں بہت سے تہذیبی نقوش ایسے ہیں جو ہماری اصل تہذیب سے بہت دور ہیں، لیکن ہم فخریہ طور پر ان نقوش کو اپنائے ہوئے ہیں۔ اگر انگریزی زبان کی بات کریں تو آج اس کا غلبہ ہمارے پڑھے لکھے طبقے میں اس قوت کے ساتھ ہوا ہے اور ہو رہا ہے کہ انگریزی نہیں جاننے والے یا کم جاننے والے انگریزی جاننے یا بولنے والے ہندوستانی سے اپنے آپ کو کمتر سمجھتے ہیں یا کم از کم احساس کمتری میں مبتلا ہو جاتے ہیں، خواہ وہ ہندی یا اردو کا بڑا شاعر یا ادیب ہی کیوں نہ ہو۔ آخر کہاں گیا وہ تصور جو زبان کے باہری (Foreigner) یا دیسی یعنی Indigenous ہونے پر زور دیتا تھا۔ آج کی نسل مغربی موسیقی اور گیتوں پر مسرور ہوتی ہے۔ فلموں نے ہندوستانی تہذیب کی دھجیاں اڑانے کا کام کیا ہے۔ زبان ہو کہ گیت، رقص ہو کہ موسیقی۔ غور کرنے پر ایک دوسرا رخ سامنے آتا ہے۔ اردو کے تئیں جو متعصبانہ رویہ بہت پہلے تھا اب کم ہوا ہے۔ ایسا اس لیے ہوا ہے کہ اب کسی کو ہندی کی بھی فکر نہیں رہی۔ انگریزی زبان، انگریزی فیشن اور انگریزی طرز زندگی۔ مجھے غالب کے ایک خط کی لائن یاد آ رہی ہے۔ ہائے دلی وائے دلی بھاڑ میں جائے دلی۔ آج کے تناظر میں ہندی اور اردو دونوں کو دلی کی جگہ رکھ کر پڑھا جا سکتا ہے۔

زبان کے دیسی یا بدیسی ہونے کے حوالے سے پروفیسر نارنگ نے بڑی تفصیل سے روشنی ڈالی ہے۔ انہوں نے لکھا ہے کہ بلاشبہ ہم نے اسے عربی فارسی سے لیا ہے لیکن ہند آریائی صوتیاتی نظام کا

ساتھ دینے کے لئے چودہ آوازوں کے تصور کا اضافہ کچھ اہمیت رکھتا ہے۔ مجھے یہ کہنے دیجیے کہ اگر ہم ان اردو حروف تہجی کو عربی فارسی والوں کے سامنے پیش کریں تو شاید وہ انھیں پہچان بھی نہ سکیں۔ یہ ہے اس زبان کا دیسی کرن۔ اسی لیے نارنگ صاحب نے اس بات پر زور دیا ہے کہ "اب اردو رسم الخط ایک آزاد اور مستقل رسم الخط ہے"۔ نارنگ صاحب نے اس کے دیسی اور بدیسی ہونے پر دلچسپ مثالیں پیش کی ہیں۔ آپ بھی ملاحظہ فرمائیں:

> "آج کس کو فکر ہے کہ حلوہ، برفی، مالیدہ، قلاقند، قورمہ اور بریانی کی حیثیت کیا ہے یا قمیص، پاجامہ، شلوار اور شیروانی کہاں سے آئے تھے یا شربت، انگور، انگشتری، مربہ اور سیب ملکی ہیں یا غیر ملکی؟ جب ان سب چیزوں کو ہم اپنا سمجھتے ہیں اور انھیں ہندوستانی تصور کرتے ہیں تو اس رسم الخط کو جسے ہم نے صدیوں پہلے اپنا لیا تھا اور جس کے چلن کی حیثیت ہماری تہذیب کے جسم میں خون کی روانی کی سی ہے، ہم اسے غیر ملکی کیوں سمجھتے ہیں اور اسے ہندوستانی کیوں نہیں کہتے؟" (ص ۱۷۵)

میں نہیں سمجھتا کہ کوئی بھی باذوق ہندوستانی شہری نارنگ صاحب کے مذکورہ بالا منطقی جواز سے سر مو بھی انحراف کرے گا۔ تبدیلی ضروری ہے اور وقت کے لحاظ سے ہم اپنی زندگی میں بہت سی تبدیلیاں قبول کرتے رہتے ہیں لیکن ہم اپنے جسم سے اپنی کھال نہیں اتارتے۔ رسم خط پر بہت سے مضامین شائع ہو چکے ہیں۔ محمد دین تاثیر نے جو مضمون لکھا تھا اس سے ایک اقتباس ملاحظہ کیجیے:

> "ہم ایک نیا ملک ہیں اس لیے ہمیں مفید جدتوں سے گھبرانا نہیں چاہیے اور جس طرح فرنگ نے ازمنہ متوسطہ میں ہم سے تمتع کیا، ہمیں ان سے تمتع کرنے میں باک نہیں ہونا چاہیے۔ نسخ، نستعلیق، لاطینی ان میں سے کوئی طرز کتابت بھی اسلامیت یا مزاج اردو کے مخالف یا موافق نہیں۔ ہم جسے اختیار کر لیں وہ ہمارا ہے۔ ہمارے مزاج کے سانچے میں ڈھل جائے گا۔"

(مقالات تاثیر، مرتب: فیض احمد فیض، ص ۳۳۳، ۱۹۹۳ء، اردو اکادمی، بہاول پور)

محمد دین تاثیر صاحب کی بات اگر تسلیم کر لیں تو سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ اب تک اردو طرز کتابت ہمارے مزاج کے سانچے میں کیوں نہیں ڈھل پایا؟ نارنگ صاحب نے جگہ جگہ اردو رسم خط کے ہمارے مزاج اور ہماری تہذیب کا حصہ بن جانے کی بات کی ہے۔ بعض لوگوں نے اردو کی آٹھ علامتوں (ذ، ض، ظ، ث، ص، ط، ح، ع) کو فاضل قرار دیا کہ ان کے ہم صوت دوسرے حروف موجود ہیں، لہٰذا انھیں نکال دینے سے حروف تہجی میں کمی بھی ہوگی اور ایک طرح کا سائنٹفک رنگ بھی پیدا ہو جائے گا لیکن نارنگ صاحب اسے تسلیم نہیں کرتے۔ انھوں نے اس بات پر زور دیا ہے کہ اردو کی اردوئیت جہاں اس کی مخصوص صوتیات سے قائم ہوتی ہے، وہاں مخصوص لفظیات سے بھی اس کا تعین ہوتا ہے۔ تلفظ میں یکساں الفاظ معانی میں فرق رکھتے ہیں۔ لہٰذا انھوں نے مثالیں پیش کی ہیں کہ اگر املا کا فرق قائم نہیں رکھتے تو ہم صوت الفاظ کا فرق ہی مٹ جائے گا۔ جیسے: عام اور آم، جہل اور جال، صدا اور سدا، عرشی اور ارشی، صورت اور سورت، کسرت اور کثرت، نظیر اور نذیر، بعض اور باز، زن اور ظن وغیرہ۔

آخر میں عرض یہ کرنا ہے کہ پروفیسر نارنگ نے جہاں اردو میں نظریاتی مباحث کو فروغ دینے کی کوشش کی ہے، وہیں انھوں نے اردو کے رسم الخط اور اس کے لسانی رموز و نکات سے بھی بحث کی ہے۔ ساتھ ہی انھوں نے اردو زبان کو ہمیشہ ایک خاص ہندوستانی تہذیبی تناظر میں دیکھنے اور پرکھنے کی کوشش کی ہے۔ جس طرح رسم خط زبان کے لیے کھال ہے اسی طرح اردو، نارنگ صاحب کے لیے کھال ہے اور اسی لیے میں اس بنیاد پر انھیں پروفیسر اردو، نارنگ سے موسوم کرنے کی جسارت کرتا ہوں۔

❀❀❀

جڑوں کو تلاش کرنا پڑتا ہے، کبھی اجتماعی لاشعور کے سر چشمے کی بازیافت سے گزرنا پڑتا ہے، کبھی مغربی اصول نقد سے بھی کام لینا پڑتا ہے اور کبھی خود اپنی فکری صلاحیت کو کام میں لا کر معنی کے ان موتیوں کو ڈھونڈ نکالنا پڑتا ہے جو متن کی تہہ میں چھپے پڑے ہوتے ہیں۔

یوں تو گوپی چند نارنگ نے ادب کی مختلف اصناف اور ادبی موضوعات پر اپنی قابل قدر نگارشات سے قارئین ادب کو اپنے اعلیٰ ادبی ذوق اور ذہن و نظر کی کشادگی سے روشناس کرایا ہے، لیکن فکشن کی تنقید سے ان کی خصوصی دلچسپی بھی ظاہر ہے۔ موصوف ایک عرصے سے فکشن سے وابستہ نظری اور عملی پہلوؤں پر خامہ فرسائی کرتے رہے ہیں۔ انھیں شاعری کے ساتھ ساتھ فکشن کی تنقید سے بھی گہرا شغف رہا ہے۔ اردو فکشن کا انھوں نے گہرائی و گیرائی کے ساتھ مطالعہ کیا ہے جس سے نہ صرف اسے اعتبار حاصل ہوا بلکہ اس کے تنقیدی زاویے میں بھی تبدیلی واقع ہوئی۔ نارنگ نے اردو فکشن پر گراں قدر کام کیا ہے۔ "اردو افسانہ: روایت اور مسائل"، "نیا اردو افسانہ: تجزیہ و مباحث" اور "فکشن شعریات، تشکیل و تنقید" جس کی بین مثال ہیں۔ نارنگ نے اردو فکشن کے لیے بطور خاص اصول متعین کیے جس سے بحث و مباحثے کی ایک خوشگوار فضا ہموار ہوئی۔ نارنگ نے فکشن شعریات کی تشکیل میں جو نمایاں کردار ادا کیا ہے اس سے اردو دنیا اچھی طرح واقف ہے۔ انھوں نے نئی ادبی تھیوری اور معاصر منظرنامے کے حوالے سے فکشن تنقید کے مسائل و میلانات پر بڑے عمدہ مضامین قلم بند کیے جس سے اردو تنقید میں فکشن شعریات یا بیانیات کے نئے جہات اور میلانات روشن ہو جاتے ہیں۔ ناول اور افسانے کے مسائل، امکانات اور نظری و عملی مباحث پر بھی انھوں نے سیر حاصل گفتگو کی ہے۔ اس سلسلے میں وہ اپنے پسندیدہ ادیبوں کو نظر میں رکھتے ہیں اور ان کی خصوصیات سے قاری کو روشناس کرانا نہیں بھولتے۔ اردو فکشن کے جن بنیاد گزار اور اعلیٰ فنکاروں کو انھوں نے اپنے مطالعے کا موضوع بنایا ہے ان میں پریم چند، کرشن چندر، منٹو، بیدی، بلونت سنگھ، انتظار حسین، قرۃ العین حیدر، سریندر پرکاش اور بلراج مینرا کا نام قابل ذکر ہے۔ ان کے علاوہ انھوں نے جابر حسین، ساجد رشید، گلزار، منشا یاد اور سلام بن رزاق کی فنی خصوصیات پر بھی مختلف جہت سے روشنی ڈالی ہے۔

اس وقت میرے پیش نظر ان کی کتاب "فکشن شعریات، تشکیل و تنقید" ہے جو ۲۰۰۹ء میں ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی-۶ سے شائع ہوئی ہے۔ یہ اس اعتبار سے مستقل کتاب ہے کہ فکشن پر نارنگ کے ان ۱۹ مضامین کا یادگار مجموعہ ہے جو گزشتہ چالیس برسوں میں فکشن اور فکشن کے حوالے سے مختلف مواقع پر لکھے گئے اور ہند و پاک کے موقر رسائل و جرائد میں شائع ہونے کے علاوہ حوالۂ بحث بھی ہوئے اور قارئین سے خوب خوب پذیرائی بھی حاصل کرتے رہے۔ اب یہ مضامین یکجا ہو کر ۳۰۲ صفحات پر مشتمل ایک یک موضوعی مسودہ کتاب کی صورت میں ہمارے سامنے ہیں۔ زیر نظر کتاب میں ۳۳ صفحات پر محیط پروفیسر شافع قدوائی کا ایک جامع مقدمہ بھی شامل ہے۔ جس میں انھوں نے نارنگ کا فکشن سے متعلق نظری اور عملی پہلوؤں سے جائزہ لیتے ہوئے پوری تفصیل کے ساتھ ان کے چند منتخب مضامین کے حوالے سے بہت ہی عالمانہ گفتگو کی ہے۔ انھوں نے ان کے بعض مضامین کا باریک بینی سے مطالعہ اور تجزیہ کرنے کے بعد یہ نتیجہ اخذ کیا ہے کہ ان کی تنقیدی تحریروں کا خاص وصف ان کی معروضیت ہے۔ نارنگ کی یہ خصوصیت ہے کہ وہ اپنے افکار و نظریات پر شدت سے قائم رہنے کے باوجود دوسروں کی رایوں کا احترام کرتے ہیں اسے یکسر رد نہیں کرتے بلکہ معروضیت سے کام لے کر اپنی تنقیدی وسیع النظری کا اظہار ضرور کرتے ہیں۔ شافع نے فکشن تنقید کے نئے میلانات و رجحانات اور علم بیان کے نظری مباحث اور عالمی تناظر کی روشنی میں نارنگ کے تنقیدی رویے کو اجاگر کرتے ہوئے انھیں فکشن شعریات کا بنیاد گزار ثابت کرنے کی سعی مستحسن کی ہے۔

زیر نظر کتاب کے ۱۹ مضامین میں سے ۱۳ مضامین پریم چند، منٹو، بیدی، بلونت سنگھ، انتظار حسین، قرۃ العین حیدر، بلراج مینرا، سریندر پرکاش، کرشن چندر، گلزار، جابر حسین، سلام بن رزاق، ساجد رشید، منشا یاد، انجم عثمانی جیسے افسانہ نگاروں کے انفرادی فکر و فن کو

آشکار کرتے ہیں۔ بقیہ نظری مباحث پر ٹکی ہیں جس سے فکشن شعریات کے امتیازات اور فکشن تنقید کے امکانات روشن ہوتے ہیں۔ اردو کے مشہور فکشن نگار انتظار حسین نے اس کتاب کی معنویت اور قدر و قیمت کا اعتراف ان الفاظ میں کیا ہے:

> "We See in the articles included in the volume that while engaged in practical criticism, Dr. Narang abstains from academic way of writing. With no concern with technicalities of literary theories, he is engaged here in the study of Urdu short story with particular reference to creativity of different modes of expression as represented by different story writers in different periods. Here his semantic analysis will not be found encumbered with farfetched references to the theories of fiction and the consequent techniques as practiced by Western writers. Rather he goes deep into the text of fiction."
>
> (Daily "Dawn" Karachi, 7th June 2009)

پروفیسر نارنگ نے یہاں پریم چند، منٹو، بیدی، انتظار حسین، قرۃ العین حیدر، بلونت سنگھ، سریندر پرکاش، بلراج مینرا، اسلام بن رزاق، ساجد رشید، جابر حسین اور انور خاں وغیرہ کی افسانہ نگاری کے حوالے سے بڑی فکر انگیز باتیں کی ہیں۔ وہ اپنی باتوں کو تکنیک، اسلوب اور ثقیل اصطلاحات سے بوجھل نہیں بناتے بلکہ اپنے بیانات کو انتہائی شگفتہ اور رواں اسلوب میں پیش کرتے ہیں۔

اپنے مضمون "افسانہ نگار پریم چند" میں انہوں نے پریم چند کی بعض کہانیوں میں irony کی تکنیک کے استعمال کے حوالے سے گفتگو کرتے ہوئے چند نئے نکات کو منور کیا ہے۔ پروفیسر نارنگ، پریم چند کو ایک عظیم فنکار تو تسلیم کرتے ہیں لیکن ان کی کمزوریوں کو بھی اجاگر کرنا نہیں بھولتے۔ وہ سمجھتے ہیں کہ فن کے تقاضے کے لیے توصیفی اور تنقیصی دونوں نقطۂ نگاہ کو نظر میں رکھنا ضروری ہے لیکن اس عمل میں ہمدردانہ جذبات بھی شامل ہونے چاہئیں۔ نارنگ کے الفاظ ہیں:

> "اگر پہلا رجحان ذہنی تحفظات کی دین ہے وکالت اور غیر مشروط تعریف و تحسین کی حد تک تو دوسرا بھی ذہنی تحفظات کا پروردہ ہے انکار و تردید اور عیب جوئی کی حد تک۔ اصل پریم چند کیا تھے؟ اردو ہندی فکشن کی روایت کی تعمیر و تشکیل میں ان کا کتنا زبردست حصہ ہے، ان کی دین، اہمیت اور معنویت کیا ہے، اس سے ہم صرف یہ کہہ کر دامن نہیں چھڑا سکتے کہ وہ اردو ہندی افسانے کے جنم داتا ہیں اور بس۔ زیر نظر مضمون کا مقصد پورے پریم چند کا تعارف کرانا نہیں، نہ ہی پریم چند کی اہمیت، دین اور معنویت کے تمام پہلوؤں سے بحث کرنا ہے، یہ کام تو پریم چند کے ماہرین کا ہے۔ میرا مقصد صرف اس احساس کو اجاگر کرنا ہے کہ پریم چند سے اس وقت تک انصاف نہیں کیا جا سکتا جب تک نظریات اور رد نظریات کے خارجی اور غیر ادبی دباؤ سے ہٹ کر فن کار پریم چند پر توجہ مرکوز نہ کی جائے"۔ (فکشن شعریات، تشکیل و تنقید، ص ۲۸-۲۹)

نارنگ کے تنقیدی عمل میں یہاں تعصبات و تحفظات کی گنجائش نہیں لہٰذا انہوں نے پریم چند کو کھلے ذہن سے پرکھنے کی کوشش کی ہے۔ اپنی زیر نظر کتاب میں انہوں نے پریم چند کی جن مشہور کہانیوں کو اپنے مطالعے کا موضوع بنایا ہے وہ ہیں "کفن"، "عید گاہ"، "سوا سیر

گیہوں"، "دو بیلوں کی کہانی"، "جرمانہ"، "دودھ کی قیمت"، "شطرنج کے کھلاڑی"، "پوس کی رات"۔ ان کہانیوں کا انہوں نے اپنے نقطۂ نظر سے irony کی تکنیک کے استعمال کی روشنی میں جائزہ کرنے کی کوشش کی ہے۔ پریم چند کے افسانہ "کفن" پر بہت کچھ لکھا گیا ہے۔ ناقدین نے اپنے طور پر اس کا تجزیہ کرتے ہوئے ایک دوسرے سے اتفاق کم ہی کیا ہے۔ نارنگ نے بھی اس کے تجزیے میں دوٹوک اور مختلف بر طرف کے رویے کو اپنایا ہے۔ موصوف اسے بلاشبہ پریم چند کی لازوال کہانی تسلیم کرتے ہیں اور اسے حقیقت کی سفاک اور بے رحم ترجمانی قرار دیتے ہیں۔ ان کا خیال ہے کہ "کفن" کو تمثیلی طور پر نہیں بلکہ irony کی سطح پر پڑھا جانا چاہئے کیونکہ irony کے لفظوں کے وہ معنی نہیں ہوتے جو بادی النظر میں دکھائی دیتے ہیں بلکہ ان میں آنکھوں سے اوجھل حقیقت کے کسی دردناک پہلو پر طنزیہ وار موجود ہوتا ہے۔ نارنگ "کفن" کو حالات کی ایسی irony قرار دیتے ہیں جس نے انسان کو انسان نہیں رہنے دیا اور Debase یا Dehumanise کر دیا ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

> "پوری کہانی کی فضا طنزیہ ہے۔ پریم چند ایک سنگین سچائی سے پردہ اٹھاتے ہیں اور آخری وار ایسا بھرپور کرتے ہیں کہ پوری کہانی نام نہاد انسانیت اور شرافت کے منہ پر زبردست طمانچہ بن جاتی ہے۔ "کفن" میں دراصل دو کفن ہیں، ایک وہ جس کے پیسوں سے یہ تاڑی پیتے ہیں، دوسرا کفن وہ ہے جسے مرنے والی نے اپنی لاش سے اس بچے کو پہنایا ہے جو ان جنا پیٹ کے اندر مر گیا ہے"۔ (فکشن شعریات تشکیل و تنقید، گوپی چند نارنگ، ص ۵۳)

نارنگ جب "شطرنج کی بازی" کا تجزیہ کرتے ہیں تو سماجی، سیاسی اور تاریخی تناظر میں پوری تہذیب کے المیے کو پیش نظر رکھتے ہیں۔ نارنگ کے اس نقطۂ نظر کو سمجھنے کے لئے ان کے ایک اقتباس پر نظر ڈالیں تو صورت حال زیادہ واضح ہو کر سامنے آتی ہے:

> "یہ موت کی بازی شخصی بھی ہے، سماجی بھی، سیاسی بھی اور تاریخی بھی۔ اس سارے حصے میں شدت سے طنزیہ تکنیک برتی گئی ہے۔ ان میں لفظ صرف لفظ نہیں۔ ایک سماجی زوال اور تاریخی المیے کا اشاریہ ہیں۔ ان میں وہ معنیاتی تہ داری اور گہری تخلیقیت ہے جو کسی بھی سچائی کو فن کی سطح پر لازوال کر دیتی ہے۔ کون نہیں جانتا کہ ان لاشوں میں اور وسط انیسویں صدی کے ہندوستانی معاشرے میں کیسا گہرا معنوی رشتہ ہے۔ یا کھنڈر کی بوسیدہ دیواریں اور شکستہ کنگورے اور چبوترے، کیا ڈگمگاتی ہوئی اور معدوم ہوتی ہوئی مغلیہ سلطنت کی یاد نہیں دلاتے؟ یا جو بادشاہ اپنے اپنے تخت پر رونق افروز تھے، کیا وہ کاٹھ کے مہرے نہیں تھے؟ "شطرنج کے وزیر اور جان عالم میں جو تطبیق کی گئی ہے وہ شدید طور پر جتنی دردناک ہے، اتنی ہی طنزیہ بھی ہے اور یہی اس فن پارے کی کامیابی کی دلیل ہے"۔ (فکشن شعریات تشکیل و تنقید، گوپی چند نارنگ، ص ۴۲-۴۳)

پریم چند کی "عیدگاہ" کو نارنگ ایک کمزور کہانی قرار دیتے ہیں۔ اس کہانی کے تجزیے کے دوران اس کی کمزوریوں پر اظہار خیال کرتے ہوئے موصوف لکھتے ہیں:

> "کہانی تو دراصل کھلونوں کی خریداری کے ساتھ ختم ہو جاتی ہے۔ پریم چند اپنی اچھی سے اچھی کہانیوں میں بھی کچھ نہ کچھ زیادتی تو کرتے ہی ہیں۔ چنانچہ اسے کھینچ تان کر وہ دادی امینہ تک پہنچایا ہے اور چمٹے کے حامد کے فطری و انسانی عمل کو بڑھاپے میں اور بوڑھی امینہ کے عمل کو بچپن میں تبدیل کرنے کی غیر ضروری کوشش کی ہے"۔
> (فکشن شعریات تشکیل و تنقید، گوپی چند نارنگ، ص ۵۵)

"سوا سیر گیہوں"، "جرمانہ" اور "دودھ کی قیمت" زمیندارانہ نظام کے استحصال اور سماجی نظام کی ناہمواریوں کا اظہار ہے جس کی پریم چند نے

نہایت خوبصورت تصویر کشی کی ہے۔ نارنگ کہتے ہیں کہ ان کہانیوں کا بنیادی عنصر بھی طنز ہے جو کرداروں کی معصومیت سے پیدا ہوتا ہے اور استحصال اور تلافی کے منہ پر طمانچہ مارتا ہے۔

دوسرے مضمون ''منٹو کی نئی قرأت۔ متن، معنا اور خالی سنسان ٹرین'' میں بیانیات Epistemology کے نئے حوالے سے منٹو کے فنی امتیازات پر جس طرح انہوں نے روشنی ڈالی ہے وہ ان کے نظریہ سازی کے عمل کی متن کے حساس اور خیال انگیز تجزیاتی مطالعے سے ہم آہنگی کی کامیاب کوشش کہی جا سکتی ہے۔ وہ منٹو کے فن کا نہ صرف سنجیدگی سے مطالعہ کرتے ہیں بلکہ منٹو کی زندگی اور اس کے تصور ادب کا بھی مختلف پہلوؤں سے جائزہ لیتے ہوئے اس پر بھرپور نگاہ ڈالتے ہیں۔ وہ منٹو پر لگائے گئے فحش نگاری کے الزام کو مسترد کرتے ہیں کیونکہ وہ سمجھتے ہیں کہ منٹو کی کہانیاں حقیقت حال کی ایسی تصویر کشی ہے جس کی داد نہ دینا ناانصافی ہی قرار پائے گی۔ منٹو کا جرم یہ ہے کہ اس نے ایک ایسے اخلاق سوز اور فحش معاشرے کی تصویر کشی کو اپنے فن کی بنیاد بنایا ہے جو خود اپنا جرم چھپانے کے لئے اس پر فحاشی کا الزام عاید کر کے اسے معتوب کرنا چاہتا تھا۔ نارنگ ایک جگہ لکھتے ہیں:

''منٹویات کی یہ ستم ظریفی خاصی دلچسپ ہے کہ منٹو کے ان بدنام زمانہ کرداروں کو منٹو کی زندگی میں تو غلط سمجھا ہی گیا، منٹو کی موت کے بعد بھی ان کو ٹھیک سے سمجھا نہیں گیا۔ اس کی عدم تفہیم کی وجوہ الگ الگ ہو سکتی ہیں، لیکن نوعیت ایک ہے یعنی جب تک منٹو زندہ رہا مخالفت برملا ذاتی تعصب تھی اور کون سی ذلت و رسوائی و ملامت و بدنامی ہے جو منٹو کے حصے میں نہ آئی اور کون سی گالی ہے جو منٹو کو دی گئی۔ منٹو کی زندگی میں اس کے بارے میں جو لکھا گیا، زیادہ تر سطحی، صحافیانہ اور بھرپور ہے۔ انتقال کے بعد رویہ بالکل بدل گیا، لیکن اگر پہلے کلی مخالفت و تردید ہے تو بعد میں مبالغہ آمیز تعریف و تحسین ہے۔ دوسرے لفظوں میں اگر پہلا رویہ سراسر جذباتی اور غیر ادبی تھا تو دوسرا رویہ بھی انتہائی غیر ادبی اور غیر تخلیقی ہے''۔ (گلشن شعریات تشکیل، تنقید، گوپی چند نارنگ، ص: ۲۰)

محولہ بالا اقتباس کے حوالے سے یہاں ایسا محسوس ہوتا ہے کہ نارنگ، منٹو کے اس کرب کو خود اپنے وجود کا حصہ سمجھتے ہیں جو اس کے فن پاروں کا محرک بن کر سامنے آیا۔ اسی لئے وہ کہتے ہیں کہ:

''منٹو کے ان گرے پڑے کرداروں کو اس زاویے سے از سر نو دیکھنے کی ضرورت ہے یعنی منٹو جسم کے داغوں کا فنکار ہے یا روح کے بے داغ ہونے کے قول محال کو بیانیہ میں منتقل کرنے کا فنکار؟ میری حقیر رائے ہے کہ منٹو جنس بازاری یا عصمت فروشی سے کہیں زیادہ اس درد و کرب کا فنکار ہے جو عورت کے Predicament یعنی مقدر سے پیدا ہوتا ہے یعنی منٹو خارجی احوال سے زیادہ باطن کی واردات کا فنکار ہے۔ خارجی تفصیل اور معاشرتی منظر کشی سے اکثر یہ مترشح ہوتا ہو کہ پیشے کا منظرنامہ تشکیل دیا جا رہا ہے، حقیقتاً اس کے برعکس ہے یعنی یہ کہ بین السطور باطن کا منظرنامہ وا ہوتا اور ابھرتا چلا جاتا ہے۔ منٹو اس اتھاہ دکھ کی تھاہ لینا چاہتا ہے جو انسانیت کے نصف بہتر کا مقدر ہے یعنی اس اتھاہ دکھ کے دکھ پن کو تخلیقی طور پر انگیز کر پانے کی تڑپ فنکار منٹو کی اصلی تڑپ ہے''۔ (گلشن شعریات تشکیل و تنقید، گوپی چند نارنگ ص: ۸۷۔۸۸)

منٹو کی فنی چابکدستی کی ایک مثال اس کی کہانی ''بو'' ہے۔ نارنگ کہتے ہیں کہ اس کہانی میں جنسی تلذذ کے پہلو تلاش کرنا اس کی توہین ہے۔ اس کہانی کے مطالعے میں ان کی باریک نظر کہانی کے بطن میں گہرائی تک اترتی ہوئی اس مقام پر پہنچ جاتی ہے جہاں ''پرکرتی'' اپنی تمام تر جلوہ سامانیوں کے ساتھ ظاہر ہو کر تخلیقی مسرت کے احساس میں ڈھل جاتی ہے۔ اپنے تجربات کو نارنگ جس انداز میں پیش کرتے ہیں، وہ

بے مثال ہے۔ ملاحظہ ہو:

"اس کہانی کو جنسی تلذذ کی کہانی کے طور پر پڑھنا منٹو کی توہین کرنا ہے۔ پوری کہانی میں گھاٹن کا تصور جسمانی کم اور ارتفاعی زیادہ ہے...... "مٹ میلے رنگ کی جوان چھاتیوں میں جو بالکل کنواری تھیں، ایک عجیب و غریب قسم کی چمک پیدا ہو گئی تھی جو چمک ہوتے ہوئے بھی چمک نہیں تھی۔ اس کے سینے پر یہ ابھار دو دیے معلوم ہوتے تھے جو تالاب کے گدلے پانی پر جل رہے تھے"۔ رندھیر "پرش" ہے اور گھاٹن "پراکرتی" جو بظاہر بے تفاعل ہے، لیکن پورے وجود کو باہنوں میں لئے ہوئے ہے اور سکھ اور آنند کی دینے اور لینے والی ہے"۔ (فکشن شعریات: تشکیل و تنقید، گوپی چند نارنگ، ص: ۸۸)

منٹو کے 'بابو گوپی ناتھ' اور "ہتک" کی 'سوگندھی' جیسے کرداروں کے تجزیے کے دوران بھی نارنگ کی دوربین نظر سے برائی کی تہہ میں چھپی ہوئی انسانی فطرت کی اچھائیاں پوشیدہ نہیں رہ پاتیں۔ دونوں ہی کردار ناپسندیدہ پیشوں سے وابستہ ہیں۔ تاہم ان کے اندر بھی چاہے جانے اور اچھا کہلانے کی خواہش موجود ہوتی ہے۔ نارنگ کو 'سوگندھی' کے روپ میں 'کرونا' یا 'ممتا' کا وہ روپ نظر آتا ہے جسے اعلیٰ ترین تخلیقی وجود کا چہرہ تسلیم کیا جانا چاہئے۔ وہ سوال کرتے ہیں:

"کیا یہ 'کرونا' کے وشال روپ کا یا ممتا بھری عورت کے ترفع یافتہ تخلیقی وجود کا چہرہ نہیں جو کائنات کے بھید بھرے سنگیت کا حصہ ہے، لیکن جو کانوں میں اسی وقت آتا ہے جب ہم ظاہری معمول حقائق کی آلائشوں میں گھری آنکھوں کو بند کر لیتے ہیں اور اندر کی آنکھوں سے متن کی روح میں سفر کرتے ہیں"۔ ("فکشن شعریات: تشکیل و تنقید"، از گوپی چند نارنگ، ص: ۸۱)

بابو گوپی ناتھ متضاد باتوں کا مجموعہ ہے، لیکن اس کے عمل میں انسانی ارتجاع کا جو پہلو جھلکتا ہے اسے نارنگ منٹو کی حقیقت نگاری پر محمول تصور کرتے ہیں۔ بابو گوپی ناتھ زینت کا بہت خیال کرتا ہے پھر بھی دونوں کے درمیان کھنچاؤ کی کیفیت بھی برقرار رہتی ہے۔ نارنگ لکھتے ہیں کہ:

"بابو گوپی ناتھ کو فقیروں اور کنجروں کی صحبت کا شوق ہے۔ اس نے سوچ رکھا ہے کہ جب دولت ختم ہو جائے گی تو کسی تکیے میں جا بیٹھے گا۔ رنڈی کا کوٹھا اور پیر کا مزار، بس دو ہی جگہیں ہیں جہاں اس کے دل کو سکون ملتا ہے"۔ (فکشن شعریات: تشکیل و تنقید، گوپی چند نارنگ، ص: ۸۳)

موصوف یہاں منٹو کا اقتباس نقل کرتے ہوئے آگے لکھتے ہیں کہ:

"اس لئے کہ ان دونوں جگہوں پر فرش سے عرش تک دھوکا ہی دھوکا ہوتا ہے"۔

منٹو کے فن پر اپنے تجزیاتی مرحلے کے آخر میں نارنگ نے جن خیالات کا اظہار کیا ہے وہ منٹو کی فنی جہات سے ان کی گہری واقفیت پر دال ہے:

"اپنے اعلیٰ ترین لمحوں میں منٹو کا فن کائنات کے اسرار سے ہم آہنگ ہونے کا حوصلہ رکھتا ہے اور اس بھید بھرے سنگیت میں منٹو کا سُر الم اور دردمندی کا سُر ہے۔ منٹو نے زندگی کے تجربے سے پایا کہ کائنات میں سب سے زیادہ گھائل روح عورت کی ہے جو کارگاہِ ہستی میں اپنی عزیز ترین متاع کو بیچنے پر مجبور ہے، لیکن مرد کی اخلاق باختگی اور ہوس پرستی کہ الٹے عورت ہی کو معتوب و مطعون کیا جاتا ہے۔ منٹو Doxa کی نقاب اسی لئے نوچ پھینکتا ہے کہ وہ اشرافیہ کو ننگا کر سکے۔ منٹو کا فن عورت کی گھائل روح کی کراہ اور درد کی تھاہ کو پانے کا فن ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اکثر و بیشتر منٹو کے کردار گوشت پوست کے عام انسانوں سے کہیں زیادہ سچے، کہیں زیادہ پائیدار اور کہیں زیادہ دردیلے بن جاتے ہیں۔ وہ ہمیں صدمہ پہنچاتے، جھنجھوڑتے اور بکو کے

نکلتے ہیں۔ ان کا بنیادی اثر انداز دل اس لیے ہے کہ
زندگی کے بھید بھرے سنگیت میں وہ الم، درد مندی،
کرونا اور ممتا کے ان پہلوؤں کے نقیب ہیں جو
کارخانۂ قدرت کے بنیادی آہنگ کا حصہ ہیں اور جن کو
کوئی نام دینا آسان نہیں"۔ (فکشن شعریات: تشکیل،
تنقید، گوپی چند نارنگ، ص ۲۹۰)

منٹو کی طرح راجندر سنگھ بیدی بھی پروفیسر نارنگ کے لئے نہایت اہم
فنکار کی حیثیت رکھتے ہیں کیونکہ ان کا خیال ہے کہ جدید فکشن کی زبان
منٹو اور بیدی کی مشترکہ روایات پر عمل پیرا ہو کر ہی ارتقائی منزلیں طے
کر سکے گی۔ وہ سمجھتے ہیں کہ منٹو کی زبان، بیدی کے مقابلے میں بنیادی
اردو سے زیادہ قریب ہے جبکہ اسلوب کے حوالے سے بیدی جس
معنیاتی تہہ، استعاراتی گہرائی اور اساطیری روایتوں کی لامحدود دنیا سے
روشناس کراتے ہیں وہ زبان کے تخلیقی استعمال کا بے مثال نمونہ ہے۔
لہٰذا زبان کے حربہ اظہار زبان کے عمل میں افسانہ نگاری بیدی اور منٹو کے
مشترکہ تجربات سے استفادہ حاصل کر سکتی ہے۔

راجندر سنگھ بیدی کے فن پاروں میں استعاراتی اور
اساطیری جڑوں کی تلاش اور نشاندہی نارنگ کی ہی دریافت ہے۔
اگرچہ بیدی کے یہاں زبان کے تخلیقی استعمال میں استعارہ، کنایہ اور
اشاریت وغیرہ کا استعمال ان کے ابتدائی مجموعوں "دانہ و دام" اور
"گرہن" کی کہانیوں سے ہی واضح نظر آتے ہیں، لیکن اس صنعت کا
شاندار نمونہ ان کے افسانہ "گرہن" میں ملتا ہے جس میں وہ اساطیری
فضا کو پلاٹ کے ساتھ ہم آہنگ کرنے میں پوری طرح کامیاب نظر
آتے ہیں۔ آگے چل کر "لاجونتی"، "اپنے دکھ مجھے دے دو" اور اپنے
ناول "ایک چادر میلی سی" میں وہ اپنے استعاراتی اور اساطیری اسلوب کو
فن کی بلندیوں تک پہنچا دیتے ہیں۔ راشد انور راشد، پروفیسر نارنگ کی
اس دریافت پر اپنے خیال کا اظہار کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

"نارنگ، بیدی کے فن میں جب اساطیری جڑوں کی
تلاش کرتے ہیں تو ویدوں، پرانوں، اپنشدوں، دھرم شاستروں،
کتھا سرت ساگر، جاتک، اپنشد، شکنتلا، تیتی، رامائن اور
مہا بھارت وغیرہ کو بنیاد بناتے ہوئے عورت کی فطرت کو
سمجھنے کی کوشش کرتے ہیں۔ ساتھ ہی جسمانی مسرت کے
سربستہ رازوں کو کھولنے میں فنکاری کا ثبوت پیش
کرتے ہیں۔ نارنگ چونکہ خود بھی ان اساطیری
جڑوں سے خصوصی دلچسپی رکھتے ہیں، اس لئے تجزیے
کے دوران اہم نکات سے بھی قاری کو روشناس کراتے
جاتے ہیں اور باریک سے باریک پہلو کا رشتہ اساطیری
جڑوں سے اس طرح قائم کر دیتے ہیں کہ وہی متعلقہ
افسانوں کی تفہیم کا بنیادی حوالہ بن جاتا ہے"۔ (رسالہ
"مباحثہ"، پٹنہ، شمارہ ۲۹-۳۰، دسمبر ۲۰۱۰ء تا مارچ ۲۰۱۱ء، ص ۳۳)

نارنگ، جنس کے جسمانی پہلو کو روحانی پہلو سے الگ کر کے دیکھنے کے
قائل ہیں۔ جنس کو دیکھنے کا یہ وہ نقطۂ نظر ہے جو جنس کے جسمانی پہلو کو
ہندوستانی روایت میں مقدس حیثیت عطا کر دیتا ہے۔ نارنگ جب اسی
نقطۂ نظر سے بیدی کے یہاں جنس کا مطالعہ کرتے ہیں تو معنویت کے
نئے پہلو ان پر روشن ہو جاتے ہیں۔ بیدی کے افسانوں کا تجزیہ اگرچہ
مختلف نقادوں نے مختلف نظریوں کے تحت کیا ہے، لیکن نارنگ ان سے
قطع نظر بیدی کے فن میں اساطیری جڑوں کی تلاش کو ہی اہمیت
دیتے ہیں۔ بیدی کی کہانی "اپنے دکھ مجھے دے دو" کے ایک کردار
'اندو' کا تجزیہ کرتے ہوئے وہ جس نتیجے پر پہنچتے ہیں، ذیل میں اس پر
نظر ڈالتے چلیں:

"اپنے دکھ مجھے دے دو میں بنیادی کردار کا نام 'اندو'
ہے۔ 'اندو' پورے چاند کو کہتے ہیں جو مرقع ہے حسن و
محبوبیت کا اور جو پھلوں کو رس اور پھولوں کو رنگ دیتا
ہے، جو دلوں کو ابھارتا ہے اور روح میں بالیدگی پیدا کرتا
ہے۔ 'اندو' کو سوم بھی کہتے ہیں جو سوم رس کی رعایت سے
آبِ حیات کا مظہر ہے، جس کے بغیر زندگی کا تصور نہیں
کیا جا سکتا۔ کہانی میں 'اندو' کا جوڑا 'مدن' سے ہے۔

"مدن" لقب ہے عشق و محبت کے دیوتا کام دیو کا۔ اندر کو
بیدی نے ایک جگہ رتی بھی کہا ہے، جس سے ذہن پھر
کام دیو کی طرف راجع ہوتا ہے۔ رگ وید (X129) میں
کام دیو کو وجود کا جوہر (Primal Germ of Mind)
کہا ہے جس سے کائنات کی تخلیق ہوئی۔ یونانی
علمیات میں Eros یا کیوپڈ کا تصور بھی اسی حیثیت سے
آیا ہے۔ گویا کرداروں کے ناموں ہی سے سرشتی کے
مثبت اور منفی عناصر (Elements) کے ملنے اور تخلیق کے
لامتناہی عمل کے شروع ہونے کا آفاقی احساس پیدا
ہونے لگتا ہے"۔ (فکشن شعریات: تشکیل و تنقید، گوپی چند
نارنگ، ص: ۹۴-۹۵)

بیدی کی کہانی "گرہن" کا تجزیہ کرتے ہوئے نارنگ انکشاف کرتے
ہیں کہ "گرہن" بیدی کی وہ کہانی ہے جس میں اساطیری فضا کو پلاٹ کے
ساتھ تعمیر کرنے میں بیدی نے کمال چابک دستی کا مظاہرہ کیا ہے۔
بقول نارنگ اس کہانی میں ایک گرہن تو بظاہر چاند کا ہے، لیکن دوسرا
اس ارضی چاند سے تعلق رکھتا ہے جو عورت کی ذات سے متعلق ہے جو
مرد کی ہوسناکی اور خودغرضی کے سبب ہمیشہ گرہن کے سائے میں رہتا
ہے۔ نارنگ لکھتے ہیں کہ یہاں بیدی نے چاند گرہن کی اساطیری
روایت کو جس ہنرمندی سے افسانے کی تخلیق میں استعمال کیا ہے وہ
ان کے کمال فن کی داد طلب کرتی ہے:

"اس کہانی کی معنویت کا راز یہی ہے کہ اس میں چاند
گرہن اور اس سے متعلق اساطیری روایات کا استعمال
اس خوبی سے کیا گیا ہے کہ کہانی کی واقعیت میں ایک
طرح کی مابعد الطبیعاتی فضا پیدا ہو گئی ہے۔ خارجی
حقیقت میں آفاقی حقیقت یا محدود میں لامحدود کی
جھلک دیکھنے کی یہی خصوصیت جو گرہن میں ایک بیج کی
حیثیت رکھتی ہے، آزادی کے بعد بیدی کی کہانیوں میں
ایک مضبوط اور تناور درخت کی حیثیت سے سامنے آتی ہے
اور بیدی کے فن کی خصوصیت خاصہ بن جاتی ہے"۔
(فکشن شعریات: تشکیل و تنقید، گوپی چند نارنگ، ص: ۹۳)

نارنگ نے ایک دوسرے مضمون "چند لمحے بیدی کی ایک کہانی کے
ساتھ" میں بیدی کی مشہور کہانی "ایک باپ بکاؤ ہے" کا جس طرح
تجزیاتی مطالعہ کیا ہے اس سے کہانی کار کے موضوعاتی اور فنی سروکار
بالکل واضح ہو گئے ہیں۔ بیدی پر نارنگ کے دونوں مضامین عملی تنقید کا
عمدہ نمونہ ہیں۔ اپنے مضامین میں انھوں نے بیدی کی فکری کائنات
اور ان کے منفرد فنی و فکری امتیاز کو اس ہنرمندی سے روشن کیا ہے کہ
اس کی مثال مشکل سے ہی کہیں نظر آئے گی۔

افسانوی ادب میں نارنگ، کرشن چندر کا نام بھی قابل ذکر
لکھتے ہیں۔ اگرچہ ان کے فن پاروں پر انھوں نے تفصیل سے زیادہ
نہیں لکھا تاہم ان کے افسانے "کالو بھنگی" اور "دو فرلانگ لمبی سڑک" کی
مقبولیت اور اہمیت کو تسلیم کرتے ہیں، لیکن وہ اس بات کی نشاندہی
کرنے سے نہیں چوکتے کہ کرشن چندر کے یہاں ارتقا کا سلسلہ
مستقل طور پر رہا ہے۔ لکھتے ہیں:

"کرشن چندر کے فن میں چوٹیاں بھی ہیں اور وادیاں
بھی، لیکن یہ وادیاں صرف نشیب ہی نشیب نہیں، ان میں
جھیلیں اور جھرنے بھی ہیں اور بل کھاتی ہوئی ندیاں
چاندی کے تار کی طرح چمکتی ہیں۔ افسوس کہ کرشن چندر کی
حد درجہ مثالیت نے ان کے فن میں کھانچے ڈال دیے
اور رفتہ رفتہ جذباتیت انھیں سطحی تصویر کشی اور ہنگامی
خطابت کی طرف لے گئی۔ اس کے باوجود ان کی حسن
کاری، فطرت پرستی اور انسان دوستی اس درجہ وسیع اور
ہمہ گیر ہیں کہ اپنے کمزور لمحوں میں بھی کرشن چندر سپاٹ
نہیں ہوتے۔ کرشن چندر کی ہر تحریر دوسروں سے الگ
پہچانی جا سکتی ہے"۔ (فکشن شعریات: تشکیل و تنقید، گوپی
چند نارنگ، ص: ۳۹۳)

نارنگ، کرشن چندر کی سماجی حقیقت نگاری کے معترف ضرور ہیں، لیکن

وہ ان کی حد سے بڑھی ہوئی رومانیت اور آدرش پسندی کو ان کی فنی اہمیت کے لئے مضر سمجھتے ہیں۔ کرشن چندر کے فن کے مختلف پہلوؤں پر اظہار خیال کرتے ہوئے نارنگ نے متوازن لہجے میں ان کی خوبیوں اور خامیوں کی طرف اشارہ کرتے ہوئے لکھا ہے:

> ''ان کی زبان میں ایسا رس اور جادو ہے جو کسی دوسرے افسانہ نگار کو نصیب نہیں ہوا۔ ان کی شعری زبان کی حلاوت اور جذباتیت، ان کی رومان پسندی، فطرت پرستی، انسان دوستی اور بہتر سماج کی آرزومندی ایسے عناصر ہیں جو مل کر ایسی کائنات کی تخلیق کرتے ہیں جس کا بہت سا حصہ اگرچہ وقت کی چھلنی سے چھن کر کالعدم قرار پائے گا، لیکن کچھ حصہ ایسا پھر بھی باقی رہے گا جو زندگی کے حسن اور جذبے کی آنچ، آرزومندی اور تخلیقیت کی تابکاری کی وجہ سے کھرا قرار پائے گا''۔

اردو کے ممتاز افسانہ نگاروں میں پروفیسر نارنگ، انتظار حسین کے پرتاثیر اسلوب کی اہمیت کے بھی قائل ہیں۔ وہ انتظار حسین کو ایک منفرد اور انوکھے اسلوب کا حامل فنکار قرار دیتے ہیں۔ نارنگ نے انتظار حسین کی کہانیوں کا تفصیلی تجزیاتی مطالعہ کرتے ہوئے ان کے فکری سرچشموں تک رسائی حاصل کی ہے۔ ان کا خیال ہے کہ انتظار حسین کو سمجھنے کے لئے جاتک کتھاؤں، سرت ساگر کتھاؤں، صوفیا کے ملفوظات، اقوال زریں، قرآنی حکایات اور اساطیر سے اچھی واقفیت ضروری ٹھہرتی ہے۔ خود ان کے الفاظ ہیں:

> ''انتظار حسین اس عہد کے اہم ترین افسانہ نگاروں میں سے ہیں۔ اپنے پرتاثیر تمثیلی اسلوب کے ذریعے انہوں نے اردو افسانے کو نئے فنی اور معنیاتی امکانات سے آشنا کرایا ہے اور اردو افسانے کا رشتہ بیک وقت داستان، حکایت، مذہبی روایتوں، قدیم اساطیر اور دیومالا سے ملا دیا ہے۔ ان کا کہنا ہے کہ ناول اور افسانے کی مغربی ہیئتوں کی بہ نسبت داستانی انداز ہمارے اجتماعی لاشعور اور مزاج کا کہیں زیادہ ساتھ دیتا ہے۔ داستانوں کی فضا کو انہوں نے نئے احساس اور نئی آگہی کے ساتھ کچھ اس طرح برتا ہے کہ افسانے میں ایک نیا فلسفیانہ مزاج اور ایک نئی اساطیری و داستانی جہت سامنے آگئی ہے۔ وہ فرد و سماج، حیات و کائنات اور وجود کی نوعیت و ماہیت کے مسائل کو رومانی نظر سے نہیں دیکھتے، نہ ہی ان کا رویہ محض عقلی ہوتا ہے، بلکہ ان کے فن میں شعور و لاشعور دونوں کی کارفرمائی ملتی ہے اور ان کا نقطۂ نظر بنیادی طور پر روحانی اور ذہنی ہے۔ وہ انسان کے باطن میں سفر کرتے ہیں، نہاں خانۂ روح میں نقب لگاتے ہیں اور موجودہ دور کی افسردگی، بے دلی اور کش مکش کو تخلیقی لگن کے ساتھ پیش کرتے ہیں''۔
>
> (گلشن شعریات، تخلیقی تنقید، گوپی چند نارنگ، ص: ۱۶۹)

نارنگ نے انتظار حسین کے یہاں داستانی فضا، حکایات، گہرے سماجی شعور، ہجرت کے کرب وغیرہ کے متعلق ان کے ردعمل کے ساتھ ساتھ ان کے تصور مذہب و معاشرت اور ان کے باطنی تمثیلی سفر کا تفصیلی جائزہ لیا ہے، جس سے ان کی شخصیت اور فن کی تفہیم میں مدد ملتی ہے۔ نارنگ لکھتے ہیں:

> ''انتظار حسین کے کمال فن کا ایک پہلو یہ ہے کہ انہوں نے افسانے کو متصوفانہ، فلسفیانہ جستجو اور تڑپ (Mystical Quest) سے آشنا کرایا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے یہاں ایک کشف کا سا احساس ہوتا ہے اور کہیں کہیں ایسی فضا ملتی ہے جو آسمانی صحیفوں میں پائی جاتی ہے''۔
>
> (گلشن شعریات، تخلیقی تنقید، گوپی چند نارنگ، ص: ۲۲۷)

ویسے نارنگ نے تہذیب کے شکست و ریخت کے المیے کو انتظار حسین کے افسانوں کا مرکزی ڈسکورس بتایا ہے، جس میں پورے سماج کے بجائے افراد کی بے چہرگی نمایاں نظر آتی ہے۔ اس میں انہوں نے سیاسی بیانیات کی اصطلاح استعمال کئے بغیر انتظار حسین کے سیاسی ڈسکورس کو

بھی مدلل انداز میں بیان کر دیا ہے۔ انتظار حسین کی شخصیت، فن اور ان کے نادر اسلوب کے ہمہ جہت پہلوؤں کو نارنگ نے نہایت جامعیت سے اجاگر کر دیا ہے۔

"اردو میں علامتی اور تجریدی افسانہ" ایک وقیع مضمون ہے جس میں نارنگ نے بلراج مینرا اور سریندر پرکاش کی کہانیوں میں علامتوں کے سروکار کو نشان زد کرتے ہوئے ان کی معنوی تہ داری کو آشکار کیا ہے۔ اردو میں علامتی افسانہ نگاری کا آغاز ۶۰-۱۹۵۵ء کے آس پاس پاکستان میں انتظار حسین اور انور سجاد اور ہندوستان میں بلراج مینرا اور سریندر پرکاش کی نسل سے ہوا۔ ان کے ساتھ دوسرے افسانہ نگاروں نے بھی اپنی کہانیوں میں علامتی مفاہیم کا ایک جہان تازہ پیدا کیا اور دیکھتے دیکھتے اردو افسانے کے زمین و آسمان کو بالکل بدل ڈالا۔ قصہ ہمیشہ کوئی نہ کوئی روپ دھار لیتا ہے۔ یہ سلسلہ شاید ازل سے چلا آ رہا ہے اور شاید ابد تک چلتا رہے گا، لیکن کیوں؟ یہ ایک مسئلہ ہے اور یہ ایک عظیم حقیقت بھی ہے۔ ہماری نظر میں شدت اور فکر میں بصیرت و رفعت جیسے جیسے بڑھتی ہے، یہ عظیم سے عظیم تر اور بلند سے بلند تر ہوتی جاتی ہے یعنی ہم حقیقت کے جتنے قریب آتے جاتے ہیں، حقیقت ہم سے اتنی ہی دور ہوتی جاتی ہے۔ اس کا وجود مستقل بالذات، بس یہ ہے کہ "یہ ہے" لیکن اس کے ہونے کا عمل اس قدر پیچیدہ اور تحول پذیر ہے کہ جس لمحہ ہم اسے دیکھتے ہیں، اسی لمحہ وہ بدل جاتی ہے اور اس پر غور کرنے کا وقت نکل جاتا ہے اور اگر ہم اسی لمحہ وقت پر غور کرتے ہیں تو حقیقت بدل جاتی ہے۔ ایسے میں یہ ایک اہم مسئلہ نہیں تو اور کیا ہے اور نئی کہانی اس مسئلے سے شدید طور پر دو چار ہوئی ہے۔

زیر نظر کتاب میں نئی کہانی پر شامل ان کے دو مضامین "نیا افسانہ: روایت سے انحراف اور مقلدین کے لئے لمحۂ فکریہ" اور "نیا افسانہ: علامت، تمثیل اور کہانی کا جوہر" بالترتیب ۱۹۸۰ء اور ۱۹۸۵ء میں قلم بند کئے گئے ہیں اور جو عالمی جدیدیت کے اثر سے باہر نکلتے ہوئے اردو افسانے کے فکری و فنی اختصاصات کو نہایت متوازن ڈھنگ سے روشن کرنے میں کامیاب ہیں۔ نئی کہانی کی بابت پروفیسر نارنگ نے لکھا ہے کہ:

> "نئی کہانی کا سب سے بڑا مسئلہ حقیقت کا بدلتا ہوا تصور تھا یعنی حقیقت صرف وہ نہیں ہے جو دکھائی دیتی ہے بلکہ اصل حقیقت وہ ہے جو اسماء اشکال کی دنیا سے پرے حواس سے اوجھل رہتی ہے اور جسے لفظ کو محض نشان کے طور پر استعمال کرنے سے نہیں بلکہ لفظ کو استعارے اور علامت کے طور پر استعمال کرنے سے ظاہر کیا جا سکتا ہے۔ نیز یہ کہ کہانی صرف شعوری اور منطقی رشتوں کا نام نہیں، اس میں لاشعور کی کارفرمائیوں کا بھی عمل دخل ہے"۔
>
> (فکشن شعریات: تشکیل و تنقید، گوپی چند نارنگ، ص ۱۸۹-۲۷۰)

پروفیسر نارنگ نے چونکہ علامتی کہانی پر اپنا تنقیدی تاثر پیش کیا ہے۔ اس لئے ان کی تنقید کی زبان افسانوی ہو گئی ہے اور پیرایۂ بیان علامتی ہو گیا ہے۔ غالباً ان کے ذہن میں یہ بات ہے کہ حقیقت کثیر الجہت سیال ذاتی ہے۔ حسی ادراک اور منطقی قیاس سے حقیقت کی آگہی ممکن نہیں۔ ادراک حقیقت کے لئے وجدان کی کارفرمائی بھی لازمی ہے۔ جب حسی منطقی بنیادیں سرجوش وجدان سے سیراب ہوتی ہیں تب فن کا معجزہ ظہور میں آتا ہے۔ یہ تخلیقی عمل کا وہ مرحلہ ہے جو تجربے کو تنوع اور وسعت عطا کرتا ہے۔ اس تنوع کو ایک وحدت کی کڑی میں پرونا اور وسعت کو ترسیلی سانچے میں ڈھالنا اس وقت تک ممکن نہیں جب تک دریا کو کوزے میں سمونے کا فن نہ آ جائے۔ معنی کا سمندر جب حرف کے کوزے میں سمویا جاتا ہے تو حرف صوتی سالمات کی ترسیلی اکائی نہیں رہ جاتا بلکہ حرکی توانائی کی علامت بن جاتا ہے اور حرکت چونکہ دائمی اور ارتقاپذیر ہے اس لئے علامت متحجر یا کہری نہیں رہ جاتی، وہ استعاراتی تفاعل کے مرحلے سے گزر کر شخصیت کی شناخت بن جاتی ہے اور کہیں سے جب اس کی کور دتی ہے تو شناخت کے بحران (Identity crisis) کا مسئلہ اٹھ کھڑا ہوتا ہے۔ ذہن جدید نے اس کرب کو صرف محسوس نہیں کیا ہے بلکہ جھیلا ہے۔ اس کے اسباب پیچھے بہت دور تک پھیلے ہوئے ہیں۔

میں سمجھتا ہوں کہ اٹھارہویں صدی میں جس میکانکی عقلیت پسندی نے سر ابھارا تھا اور انیسویں صدی میں اپنی عمارت مستحکم کر لی تھی، بیسویں صدی کے اوائل سے ہی اس میں شگاف پڑنے لگے۔ بیسویں صدی کے ربع اول میں فکر و نظر کی دنیا میں ایک عظیم انقلاب آیا اور مادہ خیال ثابت ہو گیا۔ Atom کی Solid Validity ثابت کر قوت کی سیال لہروں میں منتقل ہو گئی۔ اس حادثے نے سابقہ تمام فیصلوں کو جو عقلیت پسندی کی بنیاد پر کئے گئے تھے، یکسر رد کر دیا، دوسری طرف ناممکنات کے امکانی آفاق کھول دیئے۔ یہی وہ زمانہ ہے جب عظیم ماہر طبیعات پروفیسر ہاکنگ "خدا ہے کہ نہیں؟" جیسے سوال کی اہمیت کا قائل ہوا، معنی اقدار اور اخلاق کے فروغ کا امکان روشن ہوا۔ حقیقت کا تصور مادی حدود سے ماورائی حدود تک پھیل گیا۔

اس صدی کے ہندوستانی ادب کے تناظر میں یہ ایک افسوسناک پہلو ہے کہ ذہن انسانی جب جبلی حدود سے ارتقائے شعور و وجدان کی طرف معنی خیز اور حیرت انگیز پیش رفت میں کامیابیاں حاصل کر چکا تھا اور علی الخصوص مغرب جس نے سائنسی، صنعتی، تکنیکی ترقی کے زعم میں مادے کو جو سب سے بڑی لذت "اشتراکیت" کر رکھا تھا، صرف یہ کہ اس کا ایمان متزلزل ہو گیا بلکہ عقیدت و پرستش کی ساری بنیادیں ڈھے گئیں۔ اس کے برعکس ہندوستان معنی، اقدار اور اخلاق کے ایمان و ایقان کا مرکز اول تھا جو مادے کی پرستش اور جبلت کی پوجا کی طرف پلٹ پڑا یعنی تاریخ کا مادی توجیہی تصور جو مادہ کے خیال ثابت ہو جانے کے بعد مغرب میں ناقص اور ناکارہ ہو چکا تھا، وہ ہندوستان میں ادب کا چولا بدل کر "ترقی پسند تحریک" کے نام سے اپنی نشاۃ ثانیہ میں کامیاب ہو گیا۔ تقریباً دو دہائی تک ترقی پسند تحریک کا زور رہا۔ اس کے بعد یہ تحریک زندگی کی بساط پر مات کھا گئی۔ اس کا چولا ادبی تھا اور روح سیاسی تھی چنانچہ اس کی اشتراکی حرکت نے ہندوستان کی آزادی کی تحریک کو قوت بھی پہنچائی، لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ جو تصور مغرب میں بیسویں صدی کے ربع اول میں ناقص قرار پا چکا تھا اور جو ہندوستان میں ربع دوم میں نسخۂ حیات تصور کیا گیا، ربع سوم میں یہ خوانے حالات مستزاد بھی ہو گیا۔

حیات ارتقا پسند ہے۔ اس کا رویہ ہمیشہ ارتقا پسندانہ رہا ہے اور چونکہ حیات اور حکایات لازم و ملزوم ہیں اس لئے حیات جب تک باقی ہے، حکایت سازی اور افسانہ طرازی ختم نہ ہوگی۔ یہی وجہ ہے کہ حیات کا تصور بدلا تو کہانی کا روپ بھی بدل گیا۔ چونکہ حیات یا حقیقت کا تصور کثیر الجہت سیال نامی ہو گیا۔ لہروں کی گرہ کھسک گئی چنانچہ تجربے اور مشاہدے کے مرحلے میں، اس کی فطری سیالیت، سرعت اور شدت کو گرفت میں لینے کے لئے علامات و استعارات اور تشبیہات و تمثیلات کی گرہیں لگی ضروری تھیں اور لگیں بھی، لیکن گرہ جب لگتی ہے تو بہت جلد لگتی ہے اور مضبوط گی ہو تو کھلتے کھلتی ہے جو وقت لے اس کی بھی ایسی ہی مشق نہ ہو جائے۔ اس طرح نئی افسانوی علامتیں گرہوں کی طرح سامنے آئیں جو کھلتے کھلتے کھلیں، لیکن پورے طور پر بھی نہ کھل سکیں۔ پیچیدگی، گہرائی، وسعت، تنوع، سب کچھ علامتی کہانیوں میں پایا گیا، لیکن ان میں توازن اور تناسب کا اکثر فقدان رہا۔ یہ سب کچھ غالباً حیات کے تصور میں عہد آفریں انقلاب آنے کی وجہ سے ہوا۔ یہاں نامناسب نہ ہوگا اگر "عصری افسانہ" سے سید ضمیر حسن کا ایک اقتباس پیش کر دیا جائے۔ وہ لکھتے ہیں:

> "زندگی کا اصل روپ ہماری نظروں سے اوجھل ہو گیا ہے۔ جب انسان اپنی خارجی دنیا کی تسخیر کے ساتھ ساتھ اپنی داخلی دنیا کو کنٹرول کر اس کی تہذیب و تربیت کرنے میں کامیاب ہوگا تب کہیں جا کر اس کی ذات میں ایک توازن آئے گا۔ آج کے انسان نے یہ پتہ لگا لیا ہے کہ اس کے ذہن خلاق میں اس قدر بے اندازہ اور نا آزمودہ امکانات پوشیدہ ہیں جن کا احاطہ لفظوں کے موجودہ حصار میں نہیں کیا جا سکتا، اس لئے اس نے لفظوں کو ایک نئی جہت بخشی ہے اور انہیں علامت کا رنگ دے کر بے پایاں بنا دیا ہے۔ اس نئی ذہنی فضا کا تقاضہ یہ ہے کہ آدمی فکر مجرد کے صحرا میں بادہ

بیانی کر رہا ہے۔ اس کے نزدیک اپنے موضوع پر ذہن کو
زبردستی بنے بنائے سانچوں میں ڈھالنے کی کوشش
نامبارک اور غیر مستحسن ہے۔ لطیف احساسات، غیر
مرئی اشیا اور باطنی کیفیات کا جو ادراک اسے اب ہوا
ہے وہ اسی قسم کے تجریدی اور علامتی فن کا متقاضی ہے جو
ہمارے دور کا وسیلہ اظہار ہے۔ یہ امر مسلم ہے، ناقابل
تردید ہے۔ چنانچہ ادب میں بھی تجرید اور علامت نے
ایک ایسی طرز نو اختراع کی ہے جس کے بامعنی ابلاغ
کے لئے قاری کو بھی عصری شعور کا حامل ہونا چاہئے"۔
(مقالہ "عصری افسانہ"، از سید ضمیر حسن، مشمولہ "ہم عصر اردو
ادب نمبر" "شاعر" بمبئی ۱۹۷۷ء، ص ۱۸۳-۱۸۵)

نئی کہانی یا علامتی کہانی کے سلسلے میں پروفیسر گوپی چند نارنگ اور سید ضمیر
حسن کے خیال میں کوئی فرق نہیں، لیکن سید ضمیر حسن یہ بات اچھی طرح
سمجھ رہے ہیں کہ عصری افسانہ عوامی رابطے سے کٹ کر رہ گیا ہے، کیونکہ
عوامی حلقہ عصری شعور کا حامل نہیں ہو سکا ہے۔ مجھے سید صاحب کے اس
خیال سے شدید، لیکن مؤدبانہ اختلاف ہے کہ عوامی حلقہ تو بہرحال
عصری شعور کا حامل ہے۔ وہ فی الحقیقت اپنی قدیم تہذیب اور
روایات سے کٹ کر رہ گیا ہے۔ اس کے ماضی اور حال میں کوئی شعوری
تسلسل نہیں ہے۔ اس لئے زمانی، مکانی تسلسل کو بھی وہ نہیں سمجھ پا رہا
ہے۔ اس طرح اس کے عصری شعور پر شبہ کی گنجائش ہے، جس کا اظہار
سید صاحب کے خیال سے ہوتا ہے، لیکن اس کی بنیادی وجہ ماضی اور
اس کی روایات سے لاتعلقی ہے۔

تعمیر حیات کی معنوی اور صوری جہات کے
Interaction نے میکانکی قطعیت پسندانہ تصور حیات کے برخلاف جو
زندگی کا نیا کثیر الجہت سیال نامی تصور دیا، اس سے لازمی طور پر تصور
زماں و مکاں بھی متاثر ہوئے بغیر نہ رہ سکا۔ چنانچہ روح اور مادہ،
حیات اور کائنات اور اس طرح کے دوسرے معروضات جو
Dialectical اپروچ کے حامل تھے، ایک زمانی مکانی تسلسل (Time
space continueum) کے تصور میں ڈھل گئے۔ جس کا لازمی نتیجہ
بقول پروفیسر گوپی چند نارنگ یہ ہوا کہ:

"تخلیقی رویے کی اس بنیادی تبدیلی کے ساتھ ساتھ
پچھلے دور کی سطحی رومانیت، کھوکھلی جذباتیت، اشتہاریت،
برہنہ مقصدیت اور خارجیت سب زد میں آئے اور
ان پر خطِ تنسیخ کھنچ گیا۔ نئی کہانی نے اپنی سب سے
بنیادی پہچان تصور حیات اور اظہار کے پیرایوں میں
تبدیلی سے کرائی"۔ (فکشن شعریات، تشکیل و تنقید، گوپی چند
نارنگ، ص ۳۸۰)

کیونکہ حقیقت کا تصور جب تجزیاتی سطح پر حیات کی کثیر الجہت سیال
نامیت سے مطابقت کی صورت میں اعتبار حاصل کرنے لگا تو اس کا
کیف وجدان کا سرچشمہ بننے لگا جو اپنے فطری اظہار کا متقاضی تھا
چنانچہ تجربہ اور ترسیل کی دنیا میں ایک عظیم انقلاب برپا ہوا اور ان دونوں کا
بنیادی عمل ایک ہی سطح پر ہونے لگا۔ تجربہ پیچیدہ اور دبیز تھا جس کا بیان
وضاحت و صراحت کے برعکس علامت و استعارہ اور تشبیہ و تمثیل کے
پیرائے ہی میں ممکن تھا۔ اس طرح حقیقت کا تصور اور اظہار کے
پیرائے Strained ہو کر Prominent ہو گئے جو نئی کہانی کی پہچان
بن گئی۔ چنانچہ بقول پروفیسر نارنگ استعارے محض تلازمے نہیں رہ گئے بلکہ:

"ایسے استعاروں اور علامتوں کے طور پر استعمال ہونے
لگے جن کے مفاہیم کو منطقی طور پر Paraphrase کرنا
ممکن نہیں۔ فرد کی فردیت، اس کے معمولی پن، اس کے
معمولی پن میں اس کی Uniqueness، چھوٹے
چھوٹے دکھ سکھ اور بنیادی صداقتیں، یعنی زندگی کی
نوعیت اور ماہیت، خوشی اور غم کی حقیقت، وجود کا اختیار
اور جبر، جنس کی سچائی، عرفانِ ذات کی دہشت نیز طرح
طرح کے موضوعات کی رنگا رنگی کہانی کی دنیا میں اپنی
کیفیت دکھانے لگی۔ کہانی کی قدر شناسی کی سطح پر بڑی
تبدیلی یہ آئی کہ موضوع سے چونکہ ادب کی تشکیل

نہیں ہوتی۔ اس لیے موضوع اور اظہاری پیکر سے مل
کر جو تخلیقی وحدت وجود میں آتی ہے، وہ واقعہ ہے"۔
(فکشن شعریات، تشکیل و تنقید، گوپی چند نارنگ، ص ۲۹۰)

پروفیسر نارنگ کے اس اقتباس میں کئی اہم نکات کی طرف اشارے ملتے ہیں۔ یعنی علامتوں کی تفہیم شعوری اور منطقی طور پر ممکن نہیں جب تک اس میں وجدان کا سرجوش شامل نہ ہو۔ نئی کہانی کی تفہیم کا مسئلہ حل نہیں ہوگا کیونکہ نئی کہانی محض منطقی اور شعوری کاوش کا نتیجہ نہیں ہے۔ اس کی تخلیق میں وجدانی محرکات کی کارفرمائی شدید ہے۔ دوسری اہم بات یہ ہے کہ موضوع اور اظہاری پیکر کی وجدانی تنظیم ایسی ہے کہ ان میں دوئی کی جھلک محسوس نہیں کی جا سکتی۔ نارنگ اسی کو افسانے کا معیار مانتے ہیں۔

لیکن یہ ایسی شرط ہے جس سے کسی بھی بڑے ایڈین کو مستثنیٰ نہیں قرار دیا جا سکتا ہے۔ بہرحال نارنگ نے نئی کہانی کی تعریف بھی بیان کی اور اس کی تنقید کا پیمانہ بھی ڈھالا ہے۔ لیکن انہوں نے یہ بھی محسوس کیا ہے کہ تمام افسانے جو نئے علامتی تخلیقی رویے کی دین ہیں، اس پیمانے یا اس معیار پر پورے نہیں اترتے۔ چنانچہ انہوں نے لکھا ہے کہ:

"یوں ہندوستان اور پاکستان کے نوجوان باغی افسانہ نگاروں نے نئی فنی بلندیاں سر کیں اور بہت سے ایسے افسانے لکھے جو عہد جدید کی تاریخ کا حصہ ہیں، لیکن پچھلے چند برسوں سے جو مسئلہ پریشانی کا باعث ہے وہ یہ ہے کہ ۱۹۷۰ء کے بعد نئی کہانی کا جو منظرنامہ مرتب ہو رہا ہے اس میں بعض چیزیں صاف نہیں ہیں۔ نئی نسل کچھ تو تقلید کے چکر میں پڑ کر ادب لطیف اور انشائیے کو افسانہ سمجھ بیٹھی ہے اور کچھ دوراہے پر متشکک ہوئی کھڑی ہے اور نہیں معلوم کہ کدھر جائے۔ افسوس کی بات ہے کہ نئی تنقید کو بھی اس بارے میں جو گزارش ادا کرنا چاہیے، وہ ابھی اس سے عہدہ برآ نہیں ہو پائی ہے"۔
(فکشن شعریات، تشکیل و تنقید، گوپی چند نارنگ، ص ۲۹۰)

ابہام اور تقلید بھی نئے افسانے کے تعلق سے نئی تنقید کا خاص موضوع رہا ہے۔ لیکن اس کے مفاہیم میں بھی بہت گھپلا ہوا ہے اور اس کی وجہ سے بھی ادب کو کافی نقصانات اٹھانے پڑے ہیں۔ نئی کہانی کے منظرنامے پر بھی اس کا عبرتناک انجام دیکھا جا سکتا ہے۔ حقیقات حیات کی کوئی حرکت، کوئی زاویہ یا کوئی سمت جب نئی جہت اور نئے تیور کے ساتھ جو ایڈین میں ظہور کرتی ہے تو دوسروں کو متاثر بھی کرتی ہے اور متحرک و فعال بھی بناتی ہے۔ لیکن بعض لوگ اس کی ہیئت و ماہیت، اس کے اطراف و اکناف، اس کے Basic Instincts یعنی تمام داخلی انسلاکات اور خارجی تعلیقات کی معنوی تحلیل اور صوری تفہیم کے تناظر میں اس کی جانچ پرکھ تخلیقی تنظیم کے ساتھ کرتے ہیں۔ یہ چیز ان کے لیے فکر و نظر کی غذا کا کام کرتی ہے اور ان کی رگوں میں ایک نیا خون پیدا کر دیتی ہے۔ ان کی قلب ماہیت ہو جاتی ہے اور بعض لوگ سرسری اس جہان سے گزر جاتے ہیں جس کے نتیجے میں "ہر جا جہان دیگر" کا وہ مشاہدہ نہیں کر پاتے چنانچہ وہ غذا نہ ہضم ہوتی ہے اور نہ نیا خون ہی بنتا ہے حالانکہ Conciseveness کے امکان کو پورے طور پر انکار نہیں کیا جا سکتا لیکن عدم صحت کی وجہ سے ہمکاری بھرپور نہیں ہو پاتی اور نتیجتاً "استحصال" ہو جاتا ہے۔ ع

ہے اسیری اعتبار افزا جو فطرت ہو بلند

تقلید بری نہیں ہوتی، لیکن اس میں سپردگی اور ایثار چاہئے، جسے خلوص فن سے بھی عبارت کیا جاتا ہے۔ اس کے بغیر فن رسمی تکلفات کے زمرے میں آ جاتا ہے، جس میں زندگی کی حرکت و حرارت اور توانائی مفقود ہوتی ہے۔ اکثر لوگ جو کورے مقلدین یا نام نہاد انفرادیت پسند ہوتے ہیں، انہیں لگتے کہ ع

قطرۂ نیساں ہے زندانِ صدف سے ارجمند

پروفیسر نارنگ نے "نیا افسانہ: روایت سے انحراف اور مقلدین کے لئے لمحۂ فکریہ" میں کہانی میں کہانی پن کی ضرورت اور اس کے جوہری اہمیت و افادیت پر زور دیا ہے۔ اردو میں جب علامتی اور تمثیلی کہانیاں لکھنے کا فیشن چل نکلا اور ہر کس و ناکس اس قبیل کی ناپختہ تحریروں کے انبار لگانے لگے تو نارنگ نے صاف طور پر لکھا کہ:

"میرے نزدیک کہانی سے کہانی پن کا اخراج
غیر افسانوی عمل ہے اور اس کی مذمت کرنی چاہئے۔
البتہ کہانی سے غیر ضروری رومانیت، جذباتیت یا
فارمولا اندیشی کا اخراج تخلیقی عمل کا لازمہ ہے۔ کتنے
نئے افسانہ نگار یہ سوچتے ہیں کہ بحیثیت کہانی کار کے
ان کی اصل ذمہ داری کیا ہے۔ علامت یا تمثیل ذرائع
ہیں احساس حقیقت کے اظہار کے، یہ فن کی ایک سطح
ہیں بکل فن نہیں"۔ (فکشن شعریات، تشکیل و تنقید، گوپی چند
نارنگ، ص ۲۰۸)

واضح رہے کہ اس مضمون کی اشاعت کے بعد اردو افسانے میں خاطر
خواہ تبدیلی آئی اور اس میں کہانی پن کی واپسی ہوئی۔

"نیا افسانہ: علامت، تمثیل اور کہانی کا جوہر" پروفیسر
نارنگ کا ایک فکر انگیز مضمون ہے جس میں انہوں نے نئی کہانی کے
رشتے کو کتھا کہانی کی پرانی روایت سے جوڑ کر دیکھنے کی کاوش کی ہے۔
آٹھویں اور نویں دہائی میں اردو افسانہ کی جو صورت حال تھی اس پر
گہرائی و گیرائی کے ساتھ غور و فکر کیا گیا ہے۔ نارنگ اپنے اس طویل
مضمون میں نہ صرف ثقافتی ورثے، اجتماعی لاشعور اور ادبی روایت سے
تمثیل کے تعلق کی وضاحت کرتے ہیں بلکہ سلام بن رزاق کی کہانی
"ککو" جسے وارث علوی نے نفسیاتی حقیقت نگاری کا علامتی افسانہ باور
کیا ہے، اس میں بھی تمثیل کی کارفرمائی کا جلوہ دکھاتے ہیں، پھر وہ سلام
بن رزاق کی ایک اور مشہور کہانی "انجام کار" کے متن کا تجزیہ کرتے
ہوئے شمس الرحمن فاروقی کے اس قول کو رد کرتے ہیں کہ "وہ کہانی جو
تاریخی، سماجی، دستاویز کے طور پر پڑھی جاسکے اردو ہو چکی ہے"۔

آگے چل کر انہوں نے Legend، Myth، داستان اور
کتھا کے مسائل پر بصیرت افروز گفتگو کرتے ہوئے انتظار حسین کی
معروف کہانی "زرد کتا" کا بھرپور تجزیہ کیا ہے اور آخر میں انہوں نے
واضح طور پر لکھا ہے کہ:

"یہ بات نظر انداز کر دینے کی نہیں کہ بحیثیت ایک
صنف کے کہانی کا اپنا ایک جوہر ہے۔ اسے کہانی کا
Kernel کہئے یا کچھ، یہ جوہر تو لازماً افسانے میں ہونا
ہی چاہئے۔ اس جوہر کی حفاظت میں ہمارے اساطیر،
کتھاؤں اور حکایتوں نے صدیاں کھپا دی ہیں۔ اس جوہر کو
یکسر مسترد کرنا دراصل خود اپنے کلچر کو رد کرنا ہوگا۔ شاید
اسی جوہر کے جمالیاتی فشار کے لاشعوری تقاضوں کی بنا پر
ہمارا نیا افسانہ اتنا علامتی نہیں جتنا تمثیلی ہے اور تمثیلی
ہوتے ہوئے استعاراتی تفاعل کی معنیاتی تہ داری
سے بے نیاز نہیں۔ چنانچہ افسانہ خواہ تمثیلی ہو یا حقیقت
نگاری کا ہو، اگر وہ کہانی کے صنفی جوہر سے تہی دامن
نہیں اور اظہار کے گہرے معنیاتی تفاعل سے ذہن و
شعور کی نئی سطحوں کو پیش کرتا ہے، نیز آج کے نئے
مسائل سے بھی بے تعلق نہیں، تو وہ یقیناً نیا افسانہ ہے
اور ایسے افسانے میں ترقی کا سفر کبھی رک نہیں
سکتا۔" (فکشن شعریات: تشکیل و تنقید، گوپی چند نارنگ،
ص: ۳۱۸-۳۱۹)

میری رائے ہے کہ نئی کہانی سے متعلق پروفیسر نارنگ کے مذکورہ تینوں
مضامین اتنے اہم اور دستاویزی ہیں کہ جب بھی اردو افسانے کی
تنقید کی کوئی تاریخ لکھی جائے گی، ان مضامین کا ذکر ضرور ہوگا۔

"فکشن شعریات اور ساختیات" نظری مباحث پر مبنی ایک
قیمتی مضمون ہے جس میں پروفیسر نارنگ نے ساختیاتی مطالعے کے
بنیاد گزاروں ولادیمیر پروپ، کلاڈ لیوی اسٹراس، وے لودگی،
نارتھروپ فرائی، گریماس، تودوروف اور ژینت وغیرہ کے علمی کارناموں،
مقدمات اور تعبیرات اور ان کے ساختیاتی طریقہ کار سے متعارف
کراتے ہوئے بہت ہی وضاحت و صراحت کے ساتھ بیانیہ میں
جملوں کی افقی نحوی ساخت، لوک کہانیوں کی گرامر، لوک کہانیوں کی
اصل یعنی متھ، فکشن کا اطواری اور صنفی نظام، بیانیہ کا معنیاتی تجزیہ،
فکشن کی معنیاتی، نحویاتی اور لفظیاتی جہات، کہانی، ڈسکورس اور بیانیہ کی

باہمی تفریق وغیرہ جیسے اہم مسائل پر سیر حاصل گفتگو کی ہے۔ پروفیسر نارنگ جدید تھیوری اور نئی فکر کے مغربی مفکرین سے استفادہ تو ضرور کرتے ہیں۔ لیکن اردو فکشن کے نمائندہ فنکاروں اور ان کے فن پاروں کے مطالعے و تجزیے کے مرحلے میں مشرقی احساس اور تصور ادب کو بھی پیش نظر رکھتے ہیں۔ دیکھئے موصوف ساختیاتی فکر میں بیانیہ کا رشتہ اساطیر اور دیومالا سے استوار کرتے ہوئے کیا کچھ فرماتے ہیں:

"ساختیاتی طریقۂ کار بیانیہ (Narrative) کے مطالعے کے لئے خاص طور پر موزوں ہے۔ اس کی اطلاقی سرگرمی سب سے زیادہ اسی میدان میں ملتی ہے۔ بیانیہ کا ایک سرا متھ، اساطیر، دیومالا، کتھا کہانی وغیرہ لوک روایتوں (Folk lore) سے جڑا ہوا ہے تو دوسرا ایک، ڈرامے، ناول اور افسانے سے جڑا ہوا ہے۔ موخرالذکر مختلف حالات، بیئیتی اور فنی تراش خراش میں بیانیہ کے اولین قبل تاریخی لوک نمونوں سے خاصی مختلف ہیں۔ تاہم بیانیہ کی طویل تاریخ میں بعض ساختیاتی عناصر مشترک بھی ہیں، مثلاً پلاٹ، منظر نگاری، کردار، مکالمہ وغیرہ۔ ساختیاتی فکر چونکہ نظروں سے اوجھل داخلی ساخت اور کلی تجریدی نظام پر زور دیتی ہے۔ بیانیہ کی مختلف اقسام کا مطالعہ ساختیات کے لئے خاص کشش رکھتا ہے اور ساختیاتی مفکرین نے اس چیلنج کو بخوبی قبول کیا ہے"۔ (فکشن شعریات تشکیل و تنقید، گوپی چند نارنگ، ص ۳۲۰)

"جدید نظم کی شعریات اور کہانی کا تفاعل" بھی ایک دلچسپ مضمون ہے جس میں نارنگ نے بیانیہ کی ساخت اور اس کے عمل پر روشنی ڈالتے ہوئے اختر الایمان، محمد علوی، شفیق فاطمہ شعریٰ، ندا فاضلی، ن م راشد، میراجی، منیر نیازی، کمار پاشی، خلیل الرحمٰن اعظمی، بلراج کومل، عادل منصوری، وزیر آغا، وحید اختر، ساقی فاروقی، محمود ایاز، شہریار، کشور ناہید، عتیق الرحمٰن، قاضی سلیم، مغنی تبسم، صلاح الدین پرویز، افتخار عارف اور باقر مہدی جیسے مشہور و معروف جدید نظم نگاروں کی بعض نظموں کا تجزیہ کرتے ہوئے ان کی زیریں ساخت میں کہانی کے جوہر اور اس کے تفاعل کو موجزن دکھایا ہے اور ان کے حوالے سے اسناوی شہادتیں بھی پیش کی ہیں۔ اس لحاظ سے یہ مضمون قابل داد ہے۔

پروفیسر نارنگ پرانوں کی لوک کتھاؤں، اس کے کرداروں اور کہانیوں کے بارے میں اکثر اظہار خیال کرتے ہیں۔ مضمون "پرانوں کی اہمیت" اس کی عمدہ مثال ہے۔ نارنگ کا خیال ہے کہ پرانوں میں برصغیر کی نسل انسانی کے ارتقاء کی داستان اور اس کے اجتماعی لاشعور کے اولین نقوش بہ یک جمالیاتی احساس کے ساتھ ثبت ہو گئے ہیں اور یہ ہندو مذہب کی عوامی تعبیر کو پیش کرتے ہیں۔ اس کا عام ڈھانچہ مکالمے کا ہے جو راوی در راوی کے مکالموں سے تیار ہوا ہے۔ لہٰذا اس میں نہ صرف ماہر بشریات کے لئے بلکہ نفسیات، فلسفہ اور ادبیات کے طالب علم کے لئے بھی دلچسپی کا وافر سامان موجود ہے، اسی لئے نارنگ پرانوں کے متن کے مطالعے پر زور دیتے ہیں تاکہ قاری یا فنکار زبان کے تخلیقی استعمال کے ہنر سے واقف ہو سکے۔ موصوف جدید ادبی تھیوری کے تناظر میں پرانوں کی اہمیت و افادیت کیا کچھ ہے، اس پر اظہار خیال کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

"اس میں شک نہیں کہ پران ہندوستانی زبانوں کا سب سے بڑا "فوق متن" ہیں۔ مابعد جدیدیت کے دور میں متن سے متن بنانے کی جو بحثیں چلی ہیں، اس تناظر میں کہانیوں کے ان سلسلوں کی اہمیت اور بھی بڑھ گئی ہے، کیونکہ خود ان میں سننے سنانے اور لکھنے کے عمل سے متن سے متن بنانے کا سلسلہ زمانہ قدیم سے جاری ہے اور آج بھی نئے دور میں نئے تقاضوں کا ساتھ دینے اور پرانے بھیدوں اور پہلے سے چلی آرہی بھیرتوں کے حوالے سے نئے بھیدوں اور نئی بھیرتوں کو نئی تخلیقی چاشنی دینے کے لئے برصغیر کی اجتماعی روحانی تہذیبی روایت میں ان سے بڑا کوئی

دوسرا اخراج نہیں"۔ (فکشن شعریات: تشکیل و تنقید، گوپی چند
نارنگ، ص: ۳۷۰)

"مثنوی گلزار نسیم کی معنویت" میں بھی فکشن کے موضوع کو زیر بحث لایا گیا ہے جس کا اظہار اس میں شعری بیانیوں کے سانچے میں ہوا ہے۔ اس مضمون میں پروفیسر نارنگ نے آرکی ٹائپل تنقید سے اپنی گہری دلچسپی کا عمدہ ثبوت بہم پہنچایا ہے۔ انہوں نے دیا شنکر نسیم کی اس شہرۂ آفاق مثنوی کی زیریں ساخت میں موجزن کہانی کے تفاعل کو نہایت ہنرمندی سے آشکار کیا ہے۔ موصوف بکاؤلی کے رمز کے ہندوستانی سرچشمے کو نشان زد کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

"نسیم نے جس طرح بکاؤلی کو پیش کیا ہے اور جس طرح کہانی کی فضا کو ابھارا ہے اس سے معلوم ہوتا ہے کہ شعوری یا غیر شعوری طور پر وہ اس قدیم ہندوستانی روایت کا ساتھ دے رہے تھے جس کی رو سے زندگی کی بنیادی قوت، شکتی یعنی مادری قوت تولید ہے"۔ (فکشن شعریات: تشکیل و تنقید، گوپی چند نارنگ، ص: ۳۸۶)

نارنگ نے اس مثنوی کے کرداروں پر عمیق نگاہ ڈالتے ہوئے لکھا ہے کہ اس میں شہزادے کا کردار اپنی مردانگی اور ہمت کے باوصف بہت زیادہ متحرک نظر نہیں آتا بلکہ یہاں عمل و تحرک کا تمام تر سرچشمہ بکاؤلی کے کردار میں ملتا ہے۔ زندگی کی جدوجہد اور ازلی کشمکش کا فنکارانہ اظہار اس کردار میں کئی سطحوں پر ہوا ہے۔ نارنگ کے الفاظ میں:

"گلزار نسیم کا پلاٹ اردو کی دوسری مثنویوں سے بھاری ہے۔ اس میں جستجو اور جدوجہد کا پہلا سلسلہ پھول کی تلاش کا ہے جو پھول توڑنے کے ساتھ ساتھ مکمل ہو جاتا ہے۔ دوسرا بکاؤلی کے شہزادے کی تلاش میں نکلنے سے شروع ہو کر دونوں کے ملنے پر ختم ہو جاتا ہے۔ تیسرا سلسلہ شہزادے کے طلسمات اور بکاؤلی کو قید میں ڈالے جانے کا ہے جو دونوں کی شادی پر انجام پاتا ہے۔ چوتھا اور آخری سلسلہ راجہ اندر کے عتاب نازل ہونے اور بکاؤلی کے دوبارہ جنم لے کر شہزادے سے آملنے کا ہے۔ آخر میں دونوں کے گلزار ارم سے نکل کر گلشن نگاریں کی طرف جانے میں ہبوط آدم کی طرف اشارہ ہے"۔ (فکشن شعریات: تشکیل و تنقید، گوپی چند نارنگ، ص: ۳۸۷)

بلونت سنگھ اپنا مخصوص مزاج رکھنے والے اردو کے منفرد فکشن نگار تھے۔ ان کے متعدد افسانوی مجموعے اور ناول شائع ہو چکے ہیں۔ گوشہ نشینی ان کی فطرت تھی۔ سماجی زندگی کے داؤ پیچ سے ناآشنا تھے۔ اپنی دنیا میں مست رہنے والے انسان۔ کسی کو بھی خاطر میں نہیں لاتے۔ شاید اس لئے عملی زندگی میں انہیں اتنی کامیابی حاصل نہ ہو سکی جتنا کہ ان کا اور ان کے فن کا حق تھا۔ گویا بلونت سنگھ کی بے نیازی اور لاپرواہی کے باعث اردو فکشن میں انہیں وہ مقام نہیں مل پایا جس کے وہ مستحق تھے بلکہ ان کی بابت تو میں یہاں تک کہنا چاہوں گا کہ اگر انہیں نظر انداز نہ کیا جاتا تو شاید اردو فکشن ہی نہیں ہندوستانی فکشن کی صورت حال مزید بہتر ہوتی۔ پروفیسر گوپی چند نارنگ مبارکباد کے مستحق ہیں کہ انہوں نے پہلی بار اپنے مضمون "بلونت سنگھ کا فن: سانگی، ثقافت اور شکست رومان" میں بلونت سنگھ کی شخصیت اور فن پر تمام و کمال روشنی ڈالی ہے اور ان کی متعدد کہانیوں مثلاً "جگا"، "گرنتھی"، "پہلا پتھر"، "سورما سنگھ"، "وچلے ۳۸"، "دیش بھگت"، "کالی تتری"، "ہیپی ویٹ"، "ویک"، "کٹھن ڈگریا" وغیرہ کا تجزیہ کرتے ہوئے ان میں شکست رومان اور اقدار کے زوال کی معنویت کو آشکار کیا ہے۔ ان کا کہنا ہے کہ:

"بلونت سنگھ کا فن فقط رومان نگاری کا فن نہیں، یہ شکست رومان کا سنگین منظرنامہ بھی پیش کرتا ہے، جہاں انسانی شرف کو انسانی رذالت کاٹتی ہے"۔

بلونت سنگھ نے انسانی نفسیات کا گہرا مطالعہ کیا تھا۔ ان کی کہانیوں کے مطالعے سے انسانی نفسیات پر ان کی گہری گرفت کا پتہ چلتا ہے۔ اس ضمن میں پروفیسر نارنگ رقمطراز ہیں:

"بلونت سنگھ انسانی نفسیات کی باریکیوں میں اترنے کا

> حوصلہ رکھتے تھے۔ بیانیہ کو وضع کرتے ہوئے اور کرداروں کو تراشتے ہوئے بلونت سنگھ نے انسانی نفسیات کو بھی نظر انداز نہیں کیا"۔ (فکشن شعریات: تشکیل و تنقید، گوپی چند نارنگ، ص:۱۷۹)

بلونت سنگھ کے افسانوں میں پنجاب کا دیہات اپنی پوری آب و تاب کے ساتھ جلوہ گر نظر آتا ہے۔ بیدی کے یہاں بھی پنجاب کا دیہات موجود ہے، لیکن بیدی اور بلونت دونوں کا دیہات بالکل مختلف نظر آتا ہے۔ مسائل بھی مختلف ہیں اور پیش کش بھی الگ ہے، اس لئے تمام افسانے نہ صرف بیدی سے الگ رنگ لئے ہوئے ہیں بلکہ نئے اور تازہ لگتے ہیں۔ پروفیسر نارنگ، بلونت سنگھ کے فن کو مختلف زاویوں سے جانچنے اور پرکھنے کے بعد جس نتیجے پر پہنچتے ہیں، وہ مبنی برحقیقت ہے:

> "اگرچہ منٹو، بیدی، کرشن اور قاسمی کے فوراً بعد کے معاصرین میں ہونے کی وجہ سے ان پر نگاہیں اس قدر نہ ٹھہریں اور پھر قبل از وقت موت، وہ نگاہوں سے جلد اوجھل بھی ہوگئے۔ تاہم سکھ سائیکی اور ثقافتی معنویت کی بازآفرینی کے اعتبار سے، نیز "جگا"، "گرنتھی"، "سورما سنگھ"، "وہلے ۳۸"، "پہلا پتھر"، "دیش بھگت"، "کالی تیتری" یا "کٹھن ڈگریا" کے خالق کی حیثیت سے اردو افسانے کی دنیا میں بلونت سنگھ کی جگہ محفوظ ہے۔ ان کی خاص خاص کہانیوں کی قبولیت اور معنویت وقت کے ساتھ ساتھ بڑھے گی، کم نہیں ہوگی، ایسا افسانہ نگار وقتی طور پر نظر انداز تو ہو سکتا ہے، وقت اسے ہمیشہ نظر انداز نہیں کر سکتا"۔ (فکشن شعریات: تشکیل و تنقید، گوپی چند نارنگ، ص:۱۸۴-۱۸۵)

نارنگ کی محنت یقیناً رنگ لائے گی اور دیگر حضرات بھی اس البیلے فنکار کی زندگی، اس کی تخلیقات، اس کے افکار اور رجحانات کی طرف مزید توجہ دیں گے۔

گلزار ہمارے وہ فنکار ہیں جن کی ادب اور فلم سے گہری وابستگی ہے اور یہ دونوں میدان میں کامیاب و کامران ہیں۔ ایک شاعر کی حیثیت سے ان کی خدمات کیا کچھ ہیں؟ فلموں کے لئے انہوں نے کیا کچھ لکھا ہے اور اس کا ادبی معیار کیا ہے؟ ان تمام پہلوؤں پر نگاہ ڈالتے ہوئے پروفیسر گوپی چند نارنگ نے اس امر کا اظہار کیا ہے کہ گلزار کے اندر ایک حساس افسانہ نگار شروع سے موجود رہا ہے۔ ان کی کہانیوں میں زندگی کی تڑپ اور انسانی دردمندی کا پتہ ملتا ہے۔ نارنگ نے گلزار کی بعض کہانیوں مثلاً "کلاوا"، "گیرو"، "مرد"، "گڈی"، "وابمہ"، "تیوم"، "آگ"، "جنگل نامہ" کا حقیقت پسندی سے جائزہ لیتے ہوئے زندگی کے تموج کو اس کے حقیقی رنگ و آہنگ میں آشکار کیا ہے۔ گلزار کی کہانیاں نہ صرف ادبی معیار پر کھری اترتی ہیں بلکہ اپنے تیور اور انداز سے علمی پس منظر بھی رکھتی ہیں۔ پروفیسر نارنگ نے اپنے مضمون "گلزار کی کہانیوں میں زندگی کی کتاب" میں گلزار کی کہانیوں کے اسرار و رموز کو منکشف کرتے ہوئے یہ ثابت کیا ہے کہ:

> "ان کہانیوں میں زندگی کے جو رنگ ہیں، تجربے کی جو وسعت ہے، واقعے کو کہانی بنانے کا جو ہنر ہے، نفسیات کے جو پیچ و خم ہیں نیز جگہ جگہ لوگوں یا عورت مرد کے جو مسائل ہیں یا جن و انس، جنگل و کائنات یا ستارے و سیارے، جس طرح زندگی سے آ گئے ہیں، ان سے گلزار کی کہانی کاری کا کچھ تو اندازہ ہوا ہوگا اور اس امر کا بھی کہ گلزار نے زندگی کے تجربے کے جس رخ کو بھی لیا ہے اس کا فنی، تخلیقی اور جمالیاتی برتاؤ اس نوع کا ہے کہ ہر جگہ گلزار نے کوئی بھی، کوئی رمز، کوئی انوکھی بات، کوئی بھید ایسا رکھ دیا ہے کہ تجربہ یا واقعہ یا کردار یا کہانی بن گیا ہے اور یہ معمولی بات نہیں۔ آپ نے ملاحظہ کیا کہ گلزار کہیں یک سرے نہیں ہوتے۔ ان کے یہاں زندگی کی سرگم ہے اور ہر سر دوسرے سے الگ ہے۔ کوئی کہانی کسی دوسری کہانی کا عکس یا چربہ نہیں۔ گلزار کی کہانیوں میں زندگی کی کتاب

ہے''۔ (فکشن شعریات: تشکیل و تنقید، گوپی چند نارنگ، ص ۲۰۳-۲۰۴)

جابر حسین کی ''آلوم اچادا'' اور ''ٹال کی مرغی'' ایک وقیع تجزیاتی مضمون ہے، جس میں مابعد جدید فکشن تنقید کی اطلاقی جہتیں روشن نظر آتی ہیں۔ جابر حسین ایک منفرد افسانہ نگار ہیں جنہوں نے صنفی حدوں کو توڑ کر ایک ایسا پیرایہ خلق کیا ہے، جس کی کوئی دوسری نظیر کم از کم اردو میں نہیں ملتی۔ انہوں نے اپنے فنی برتاؤ میں ڈائری (روزنامچہ)، یادداشت، واقعہ نویسی، اعترافات، حکایت اور کہانی کی حدیں مٹا دی ہیں۔ انہوں نے اپنے روزنامچوں میں ایسی حسیات داخل کر دی ہیں جن کا رشتہ فکشن سے مل جاتا ہے۔ ''س اے کاتب'' اور ''ریت پر خیمہ'' کا مطالعہ ایک ساتھ کرنے سے پتہ چلتا ہے کہ وہ اپنی تحریروں میں علم و آگہی کی نئی فنی سطحیں کس طرح استوار کرتے ہیں۔ پروفیسر نارنگ نے اپنے اس مضمون میں جابر حسین کی ''آلوم اچادا''، ''بند دکان''، ''ریت پر خیمہ''، ''ٹال کی مرغی''، ''مرزا صاحب کی حویلی''، ''بیلا پھولوں کا گچھا''، ''بارہ دری''، ''کتھی'' اور ''وردی'' کا تجزیہ کرتے ہوئے ان کی موضوعاتی حسیت، فنی شعور اور تناظر کو روشن کیا ہے۔ جابر حسین کے فنی امتیازات پر روشنی ڈالتے ہوئے موصوف لکھتے ہیں:

> ''جابر حسین کی تحریروں میں چھوٹے پیمانے پر مقامی بیانیہ کی عمل آوری صاف دیکھی جا سکتی ہے۔ ان کا ایجنڈا کمیٹیڈ طور پر سماجی بے انصافی کو بے نقاب کرنے، جبر، ظلم و استبداد کے صدیوں سے چلے آ رہے انسانیت سوز سلسلوں کو مقامیت کی سطح پر Deconstruct کرنے کا رہا ہے، لیکن کہیں کوئی تبلیغ نہیں، کوئی سیاسی نعرہ یا مینی فیسٹو نہیں، تمام تر سماجی عمل جراحی ہے، لیکن تحت بیانی اور بالواسطہ بیانی کے فنی طور طریقوں سے، دردمندی اور تاثیر کی خودنگر Self-Reflexive زبان کے ذریعے جو جگہ جگہ اعجاز کا درجہ پا لیتی ہے''۔ (''فکشن شعریات: تشکیل و تنقید''، از گوپی چند نارنگ، ص ۲۲۲-۲۲۳)

نارنگ نے یہاں ان کوتاہ بین ناقدین کی بھی خبر لی ہے جو جابر حسین کی زبان پر اعتراض کرتے ہوئے اسے غیر معیاری قرار دیتے ہیں۔ انہوں نے دوٹوک انداز میں لکھا ہے کہ:

> ''پچھلے دنوں میری نگاہ سے ایک درسی نقاد کا بیان گزرا، پھر کچھ ایسے مراسلے نکلے جن میں اعتراض کیا گیا تھا کہ جابر حسین کی زبان اردو نہیں ہے۔ بیشک یہ کوثر و تسنیم میں دھلی اردو نہیں، لیکن یہ گنگا سرسوتی میں دھلی ہندی بھی نہیں، ہونا بھی نہیں چاہیے، تو پھر کیا یہ زبان ہی نہیں؟ دیکھا جائے تو یہ زندگی کی حرارت سے شرابور وہ زندہ زبان ہے جو شمالی مشرقی اتر پردیش، جھارکھنڈ اور بہار کے گاؤں دیہات، قصبات، بازار، کھیت کھلیان اور چوپالوں میں بولی جاتی ہے۔ کبیر کی بولی کی طرح یہ بھوجپوری، اودھی، میتھلی، مگھی اور بہت سی بولیوں کا رس پیے ہوئے ہے۔ زندگی کے گرم گرم لمس سے تھرتھراتی یا غریبوں، بھوکی بیٹوں، کسانوں یا دکھیاری عورتوں کے جذبات سے لبریز، ان کا دکھ درد اس میں پایا اور محسوس کیا جا سکتا ہے۔ اس کا روزمرہ اور محاورہ اسی کے زندہ سانس لیتے ہوئے وجود کا حصہ ہے۔ ذرا سا اس کو مسلا نہیں کہ یہ بیکل ہوئی نہیں، یا روزمرہ یا محاورے کو بدلا نہیں کہ یہ بے اثر ہوا نہیں۔ گویا ادبی یا معیاری بنانے کے نام پر اس کو مصنوعی رنگ دینا اس کی تخلیقی تاثیر کو ختم کرنا ہوگا، گویا اس کی تخلیقیت ہی اس کے بظاہر غیر معیاری یا کچے پکے پن میں ہے۔ دوسرے لفظوں میں یہ امیر خسرو و کبیر سے چلی آ رہی وہ زبان ہے، جڑوں سے طاقت پانے والی زبان، جس سے میر و نظیر و غالب کی اردو نے اپنا اپنا رس اخذ کیا یا جو پریم چند کے فکشن میں کہیں کہیں سر اٹھاتی ہے''۔ (فکشن شعریات: تشکیل و تنقید، گوپی چند نارنگ، ص ۲۳۳-۲۳۲)

"ساجد رشید: مہاجری زیریاف اور سماجی ڈسکورس" ایک دلچسپ تجزیاتی مضمون ہے جو ساجد رشید کے فن کو سمجھنے کے لیے یقیناً اساسی نوعیت کا حامل ہے۔ ساجد رشید اردو کے ایک باوقار افسانہ نگار ہیں۔ ان کے افسانوں میں مہاجری مسائل اور سماجی ناہمواریاں جھلکتی ہیں۔ پروفیسر نارنگ نے ساجد رشید کے افسانوں "اندھیری گلی"، "جنت میں گلی"، "بادشاہ، بیگم اور غلام"، "زندہ درگور"، "چادر والا آدمی اور میں"، "گم شدہ عورت"، "زرد دھوپ"، "کالے سفید پروں والے کبوتر"، "ٹکڑیاں"، "ایک چھوٹا سا جہنم" اور "راکھ" کے بطن میں داخل ہو کر جس طرح ان کے تہذیبی، سماجی اور سیاسی مسائل کو آشکار کیا ہے، اس کی داد نہیں دینا ظلم ہوگا۔ موصوف ساجد رشید کے سماجی ڈسکورس، مہاجر کے زیریاف اور دوسرے پہلوؤں سے متعلق تشکیل کردہ بیانیوں کی ستائش کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

"ساجد رشید کے افسانوں میں جس طرح آج کے ممبئی کا وجود ابھرتا ہے اور جس فن کارانہ سفاکی سے انھوں نے مہاجر کے زیریاف اور دوسرے پہلوؤں کے بارے میں بیانیہ تشکیل دیا ہے وہ انھی کا حصہ ہے۔ ان کے زیادہ تر کردار حاشیے کے لوگ ہیں، جیسا کہ ہم نے اوپر دیکھا، ان کے یہاں دوسرے مسائل اور موضوعات پر کہانیاں بھی ہیں، لیکن جس تخلیقی قوت اور ریاض سے انھوں نے آج کے مہاجری تضادات اور ان کے گہرے پہلوؤں کو ابھارا ہے وہ ان سے خاص ہے۔ اس نوع کے سماجی ڈسکورس میں نفسیاتی مسائل بھی ہیں۔ جرائم پیشہ داداگیری اور پولس کی بدکاریوں کے مرقعے بھی ہیں، مذہبی منافقت اور ریاکاری کے لاینحل تضادات بھی ہیں۔ وہ ان کی جیتی جاگتی پہچان کو پیش کرتے ہیں اور مہاجر کا وجود اور اس کا Subaltern پس منظر میں سانس لیتا ہوا معلوم ہوتا ہے۔ میں ایسی کہانیوں میں "زندہ درگور"، "راکھ"، "جنت میں گلی"، "چادر والا آدمی اور میں"، "اندھیری گلی" اور "بادشاہ، بیگم اور غلام" کو ضرور شامل کروں گا۔ ہو سکتا ہے دوسروں کو دوسری کہانیاں پسند ہوں، لیکن میرے نزدیک ان کے پایہ سے یہ بشارت ضرور ملتی ہے کہ ساجد رشید کا فن اب پختگی کی اس منزل میں ہے کہ ان سے توقع کی جا سکتی ہے کہ وہ اردو کو مہاجر کے سانس لیتے ہوئے سماجی اور تخلیقی وجود کے بارے میں ایسا ناول دیں جو اپنی مثال آپ ہو۔" (فکشن شعریات، تشکیل و تنقید، گوپی چند نارنگ، ص ۴۲۸)

اس مضمون سے ساجد رشید کے افسانوی مزاج اور کہانیوں اور ان کے خدوخال سے مکمل واقفیت ہو جاتی ہے۔ نارنگ صاحب، ساجد رشید کی فکری اساس پر ایک اساسی مضمون قلم بند کرنے میں کامیاب رہے ہیں۔

"مٹی اور معاصری سے بنی کہانی" میں انجم عثمانی کے افسانوی فن کو دیکھنے اور پرکھنے کی کوشش کی گئی ہے۔ پروفیسر نارنگ نے انجم عثمانی کے افسانوں کا تجزیاتی مطالعہ جس ڈھنگ سے کیا ہے وہ خاص تعلق رکھتا ہے۔ موصوف کا خیال ہے کہ ان کے افسانے ایک ایسے ثقافتی معاشرہ کی فضا میں سانس لیتے ہیں جو اب Subaltern بن چکا ہے۔ اسی لیے ان کے پس منظر میں رہ رہ کر درد کی کسک اور زخمی احساس کی جھلک بھی ملتی ہے۔ پروفیسر نارنگ نے اپنے مطالعے میں انجم عثمانی کی کہانیوں کو پوری طرح تخلیقی ڈسکورس سے عبارت کرتے ہوئے ان کی افسانوی تشکیل اور فنی ثقافت کے امتیازی پہلوؤں کو نشان زد کیا ہے۔

"تنقید کا کام قاری کو مرعوب کرنا یا اس پر سوچ کے دروازے بند کرنا نہیں بلکہ افہام و تفہیم میں مدد دینا اور سوچ کے دروازے کھولنا ہے۔ جو لوگ ان کہانیوں کو پہلے پڑھ چکے ہیں، میں چاہوں گا وہ بھی انھیں ایک بار اس نظر سے بھی پڑھیں کہ ان کا بنیادی درد کیا ہے۔ اس اعتبار سے بالخصوص "شہر گریہ کا مکین"، "ورثہ"، "منظر ابھی نہیں بدلا"، "گھٹنے والے پاپا"، "تشنہ تسبیح"، "پھوپھی امت کا مکان"، "ہم بھائی" یہ سب ایسی

کہانیاں ہیں جن کے کردار محض کردار نہیں یا منظر محض منظر
نہیں۔ ان میں جو مدرسہ، گلی، محلہ یا قصبہ ہے وہ محض اتنا
نہیں جتنا کہ کہانی دیتا ہے۔ ان کہانیوں کی معنویت فقط ظاہری
معنویت نہیں۔ یوں یہ علامتی کہانیاں بھی نہیں، لیکن یہ
اکہری بھی نہیں۔ ان کے بین السطور دبے دبے درد کی
لہر چلتی ہے۔ زخمی احساس کی جھجکی جھجکی فضا ہے۔ جس میں
مدرسہ، محلہ، قصبہ محض مدرسہ، محلہ، قصبہ نہیں رہتا بلکہ
ایک شہ رگ بن جاتا ہے جس میں ہندوستان کی
مسلمان اقلیت کے دل کی دھڑکن سنی جا سکتی ہے"۔
(فکشن شعریات تشکیل و تنقید، گوپی چند نارنگ، ص: ۲۰۰)

زیر نظر کتاب میں آخری مضمون قرۃ العین حیدر پر انگریزی میں "Qurratul Ain Haider : An Author Par Excellence" کے عنوان سے شامل ہے۔ یہ ایک تعارفی نوعیت کا مضمون ہے۔ پروفیسر نارنگ نے یہ مضمون گیان پیٹھ ایوارڈ کے لئے بحیثیت کنوینر قلم بند کرکے قرۃ العین حیدر کو مذکورہ ایوارڈ دیے کی پر زور سفارش کی تھی۔

اس کتاب کے مطالعے سے اندازہ ہوتا ہے کہ پروفیسر نارنگ نے جدید ادبی تھیوری کے متعلق محض اصولی باتیں نہیں کی ہیں بلکہ مختلف متون پر ان کا اطلاق کرکے بھی دکھایا ہے۔ انہوں نے افسانے کی تنقید اور شاعری کی تنقید میں نہ صرف امتیاز قائم کیا بلکہ بیدی، منٹو، بلونت سنگھ، طارق چھتاری، سریندر پرکاش، سلام بن رزاق، انجم عثمانی، [illegible] یاد، جابر حسین، ساجد رشید وغیرہ پر لکھتے ہوئے فکشن کی تنقید کی بلیغ مثالیں بھی پیش کی ہیں۔ پروفیسر نارنگ کی فکشن کی تنقید کے پس منظر اور منظر پر گہری نظر رکھتے ہوئے وہاب اشرفی نے لکھا ہے:

"تلاش و تحقیق، تشریح و تنقید، تجزیہ اور تحلیل اور افہام و
تفہیم کی ایسی قدرشناسی بہت کم تنقید نگاروں کو نصیب ہوتی
ہے۔ فکشن کی تنقید اس سے قبل اتنی رنگا رنگ، وسیع اور
عمیق نہیں تھی۔ انہوں نے عملی تنقید سے آگے بڑھ کر
اسلوبیاتی اور ساختیاتی طرز سے استفادہ کرتے ہوئے
ادبی و تنقیدی مطالعات کو اپنی نگارشات میں معروضی
اور سائنسی طریقۂ کار کے ساتھ پیش کیا ہے جو ان کی
گہری تنقیدی بصیرت کا مظہر ہے"۔ (رسالہ "عالمی اردو
ادب" گوپی چند نارنگ نمبر، ص: ۳۰)

بلاشبہ عہد حاضر کی فکشن تنقید کو متمول بنانے میں گوپی چند نارنگ کی کاوشوں کا بڑا عمل دخل ہے۔ ان سے قبل تو اردو میں عموماً فکشن کی تنقید کے نام پر افسانوں اور ناولوں کے قصے کہانی کو دوبارہ بیان کر دینے کی روش عام تھی۔ ترقی پسند ناقدین بھی فکشن کی تنقید میں سماج اور سیاست کا بکھان ہی کیا کرتے تھے۔ پروفیسر نارنگ نے فکشن شعریات کی تشکیل کی اور افہام و تفہیم کے وہ در وا کئے جس سے ماقبل دور کے ناقد ناواقف تھے۔ اردو فکشن کی تنقید میں گوپی چند نارنگ کے امتیازات کو جن مضامین سے ثابت کیا جا سکتا ہے، وہ بھی زیر نظر کتاب میں شامل ہیں۔ اس کتاب کے متعلق پروفیسر شافع قدوائی نے اپنے مقدمہ کے اختتام پر جن خیالات کا اظہار کیا ہے، اس سے میں بھی کلی طور پر اتفاق رکھتا ہوں:

"ان خیال انگیز مضامین کی اشاعت اردو تنقید میں فکشن
تنقید کا باضابطہ ڈسکورس قائم کرے گی اور اردو میں مروجہ
فکشن تنقید کی نارسائیوں اور حدود کو بھی واضح کرے
گی۔ نارنگ صاحب کے یہ مضامین فکشن کی شعریات
اور بیانیات کے لئے عالمی تناظر سے گہری واقفیت کو بھی
آشکار کرتے ہیں۔ مقدمہ شعر و شاعری کی طرح، جو
اردو کی اولین شعری بوطیقا ہے، یہ کتاب اردو میں فکشن
شعریات کی اولین مبسوط اور بار آور سعی ثابت ہوگی"۔

"فکشن شعریات، تشکیل و تنقید" میں شامل بیشتر مضامین پڑھنے والے کو مختلف پہلوؤں پر غور و خوض کی دعوت دیتے ہیں۔ اسی لئے یہ کتاب پڑھنے اور محفوظ رکھنے کے قابل ہے۔ ❁❁

Dr. Humayun Ashraf
Associate Professor, P.G.Department Of Urdu
Vinoba Bhave University, Hazaribagh (Jharkhand)
Mobile:- 09771010715
Email :- dr.h.ashraf@gmail.com

گوپی چند نارنگ اور ساختیاتی تنقید: ایک نظر

• پروفیسر حامدی کاشمیری

دسمبر ۱۹۹۳ میں اردو دنیا میں جدید عہد ساز کتاب "ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات" منظر عام پر آئی۔ یہ معروف اور سرکردہ نقاد پروفیسر گوپی چند نارنگ کی تنقیدی کتاب ہے۔ یہ نئے تنقیدی نظریات اور تھیوری کی اہمیت، معنویت اور مضمرات کو محیط ہے اور ساتھ ہی روایتی تنقیدات کے بے بضاعتی اور سطحیت کو بے نقاب کرتی ہے۔ اردو میں تنقید بقول کلیم الدین احمد "معشوق کی کمر کی صورت" نہ ہونے کے برابر تھی۔ انیسویں صدی میں حالی سے لے کر عہد حاضر تک روایتی اور توضیحی تنقیدات کا چلن رہا۔ یہ ضرور ہے کہ ۱۹۶۰ء میں مغربی تنقید میں نئی تنقید کا نظریہ سامنے آیا اور اس کے زیر اثر اردو میں بھی فنکار کے بجائے فن کے تجزیاتی عمل کو اہمیت دی گئی۔ یہ متن کی Close Reading کا عمل تھا اور فن کار کی شخصیت اور اس کے تخلیقی اور معاشرتی عوامل کو نظر انداز کرتا رہا، تاہم یہ نظریہ بدلتے حالات میں جلد ہی حاشیہ نشین ہو گیا۔

پروفیسر گوپی چند نارنگ کی کتاب سے وہ نئے لسانیاتی معاملات سامنے آئے، جو فرانسیسی نقادوں نے پیش کیے تھے اور جو ۱۹۹۳ء تک ہماری نظروں سے اوجھل رہے تھے۔ ان سے لسانیاتی سطح پر ساسیر کے نظریہ لسان کے تحت تنقید اور تخلیق اور دونوں کے باہمی Oblique رشتوں پر نئے سرے سے اجاگر کیا گیا۔ ساسیر کے لفظ اور خارجی اشیا کے رشتوں کی تنسیخ کی، اس کے نزدیک خارجی اشیا اور الفاظ میں کوئی باہمی یا پیدائشی رشتہ نہیں۔ اس نے یہ تھیوری پیش کی کہ خارجی اشیا کو من مانے طریقے سے موسوم کیا جاتا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ لسانی عمل کے دو پہلو ہیں۔ Signifie اور Signified۔ اس کی وضاحت مصنف نے یوں کی ہے:

"لفظ محض نشان ہے، خواہ وہ بولا جائے یا لکھا جائے۔ یہ دو طرفوں پر مشتمل ہے (کاغذ کے دو طرفوں کی طرح) لفظ/نشان کے ایک طرف کو معنی نما Signifie کہتا ہے اور دوسری طرف کو وہ Signified تصور معنی کا نام دیتا ہے۔ زبان کے اس تصور کے ساسیر نے رد کر دیا، اس کو یوں ظاہر کیا جا سکتا ہے Word = Thing اس سے جملہ روایتی تنقیدات رد ہوئے، چنانچہ ساسیر کے پیش کردہ لسانی نظام پر ساختیاتی تنقید وجود آ رہا ہوئی، یعنی تخلیق ادب میں ادیب ایک امتزاجی عمل کو روا رکھتا ہے، وہ شعوری اور لاشعوری محرکات، خارجی زندگی، نسلی اور ثقافتی صورتوں کو امتزاجی صورت میں پیش کرتا ہے۔ وہ متن سے کسی معنی یا موضوع کو اخذ نہیں کرتا ہے۔"

فرانسیسی نقادوں میں رولاں بارتھ ساختیاتی تنقید کا ایک بڑا علمبردار ہے۔ اس کے نزدیک ادب حقیقی زندگی کا یا کسی شخص کو نہیں ابھارتا ہے۔ یہ ایک ایسی صورت حال کو ابھارتا ہے جو ادیب کی شخصیت، سوانح کو پیش نہیں کرتا اور وہ اس نتیجے پر پہنچ گیا کہ ادیب اپنی زندگی سے انحراف کرتا یعنی تحت میں لکھنے والے کا کوئی کردار نہیں ہوتا، اس کا مقولہ ہے کہ

"Writing not the writer writes"

پس ساختیاتی تنقید کی رو سے ادب کی ایک معنی، رخ یا خیال سے کوئی علاقہ نہیں رکھتا۔ اس کا سبب یہ ہے کہ وہ ایک متنوع اور پیچیدہ صورت حال کی پیداوار ہے۔ بارتھ نے نئی تنقیدی زاویے یعنی نئی تنقید کو رد کیا۔ اس نے لکھا ہے کہ ادب کثیر الجہت ہوتا ہے۔ اس کے نزدیک فلسفیانہ طرز فکر کی رو سے حقیقت، رشتوں کا جال ہے۔ ادب کسی مرکزی خیال کا حامل نہیں ہوتا ہے۔ یہ ساخت (Structure) کو منظم رکھتا ہے اور

گوپی چند نارنگ کی تنقید کا اسلوب

• ڈاکٹر کرشن ہمزہ

شری گوپی چند جی نارنگ، موجودہ اردو ادب کا ایک درخشندہ ستارہ، ایک معتبر دانشور اور بلند پایہ و مایہ ناز محقق اور کل ملا کر ایک ہمہ جہت شخص۔ مذہب کی سطح پر قومی یک جہتی اور لسانی و ادبی اعتبار سے یگانہ گوپی ایک بے مثال نظیر۔ سب سے قبل ان کی چند قابل ذکر تحقیقات و تنقیدی کتب کی نظر ثانی کرلیں، تا کہ ان کی ادبی کارگزاریوں کا ایک ہلکا سا انعکاس ہمارے ذہن میں مرتسم ہو جائے:

1. 'ہندوستان کی تاریخ، ادب اور اردو شاعری' 2. 'اسلوبیات میر' 3. 'اقبال کا فن' 4. 'امیر خسرو کا ہندوی کلام' 5. 'انیس شناسی' 6. 'اردو افسانے: روایت اور مسائل' 7. 'جدیدیت کے بعد' 8. 'سفر آشنا' 9. وضاحتی کتابیں (جلد ایک سے تین تک) بطور مرتب ان کے ساتھ مظفر حنفی کا بھی نام ہے۔ 10. 'اردو مابعد جدیدیت پر مکالمہ' 11. 'غالب: معنی آفرینی، جدلیاتی وضع، شونیتا اور شعریات' وغیرہ مختلف موضوعات پر مبنی تنقیدی و تحقیقی تصانیف ہیں۔ مرزا غالب کے دیوان کے صحیح متن کے جائزے اور محاکمے کے علاوہ تنقید سے وابستہ ان کی یہ نئی کتاب کچھ عرصہ قبل منظر عام پر شائع ہو کر مقبولیت کا علم بلند کر رہی ہے۔ اگر چہ مختلف اصناف میں یہ علم اردو اور ہندی ادب کے فلک پر بھی پہلے سے ہی لہرا رہے ہیں، تاہم ادبی علاقے میں یہیں تک بس نہیں، ستاروں سے آگے جہاں اور بھی ہیں۔ ہزاروں سال انتظار کرنے کے بعد بے نور نرگس کو از حد مشکل سے کہیں جا کر چمن میں کسی ایک مشکل کشا دیدہ ور کا دیدار نصیب ہوا کرتا ہے اور اس کو تب جا کر اپنا محبوب ملا کرتا ہے۔ نرگس، چمن، عدم نور، دیدہ ور کے قدرتی استعارے وغیرہ تو فقط بہانے ہیں، اس عالم ناپائیدار میں کسی دیرپا شخصیت کے وارد ہونے کا مفہوم کسی زیر آب ابر کی مانند نشان زد کرتا ہے۔ علامہ اقبال کا یہ شہرۂ آفاق شعر: "ہزاروں سال نرگس اپنی بے نوری پہ روتی ہے..."

کے بموجب ان کے بلند بالا ادبی مقام کی پذیرائی کرتے ہوئے بھی اردو دنیا میں ہمہ جہت شخصیت کے مستحکم اور مستند دانشور کے طور نارنگ صاحب کا نام ادبی فلک پر از حد رفیع ہے اور آگے بھی کئی صدیوں تک رہے گا۔ زندہ جاوید رہتے ہوئے ادب میں اتنی بے پناہ مقبولیت بطور اور کتنوں کو مل پائی ہے؟ یہ سچ ہے کہ تحقیقی سطح پر ان کی رغبت قدرے کم ہونے کے بموجب ان کی کارکردگی زیادہ نہیں رہی ہے اور نام نہاد ہی گنی جا سکتی ہے، لیکن یہ بھی اتنا ہی سچ ہے کہ گہری تحقیقی رغبت کے بغیر اعلیٰ تنقید بھی ممکن نہیں ہو سکتی ہے۔ اس نظریے سے لیاقت اور ذہانت میں ان کا کوئی بھی ہمسر کہیں بھی چراغ کو ہنوز چراغ لے کر ڈھونڈنے پر بھی کہیں نہیں ملے گا۔ میری اس ذاتی رائے میں کتنا مبالغہ ہے اور کتنی حقیقت، ان کے منتخب کردہ لائحہ عمل یا کام سے اس کا اندازہ بخوبی لگایا جا سکتا ہے۔ ان کا ذوق نظر بالیدہ اور روایت آگاہ ہونے کے علاوہ اسلوبیاتی مطالعے سے منسلک اور مربوط ہو کر اردو ادب میں شاید پہلی بار یہ منظر عام پر ان کی تحقیقی کتاب "ادبی تنقید اور اسلوبیات" کے ذریعے جلوہ گر ہوتا ہے۔ ان کا تمام عمیق و دقیق مطالعہ معلومات افزا ثابت ہوتا رہا ہے۔ کتاب میں دیباچے کے بعد ہی "ادبی تنقید اور اسلوبیات" نام سے ایک مختصر مضمون سے آغاز کیا گیا ہے۔ بعد ازاں ۱۴ اور مضامین اس نقاد کی ہمہ جہت شخصیت پر مہر چسپاں کرنے والے شامل کیے گئے ہیں۔ انتساب ہوتے پر ان ہی کا پایا ایک عاجزی اور انکساری سے مملو قول قابل ستائش ہی مانا جائے گا کہ "اردو ادب میں بھی انگریزی تنقید کی ہی مانند 'اسلوبیات' ایک نہایت وسیع اور وقیع میدان ہے اور میں اس کے عشر عشیر کو بھی پیش نہیں کر سکا۔(۱)"

مغربی ممالک میں جا بجا ادب کے اسلوب کے بارے میں

اتنی مدح کا کام ہو چکا ہے۔ لیکن اس تمام کام کا وسیع مطالعہ کر کے اس کو اپنی انفرادیت سے بھی مزین کر کے ایک قابل انعام، اکرام و اعزاز تحقیقی کام کر انجام کر دینا انہی کا حصہ ہو سکتا تھا۔ ان کا ہی یہ مستحکم خیال ہے کہ:

"اسلوبیات سے ادبی مطالعے میں کام لینے کے لیے
ذوق نظر شرط ہے۔(۲)"

اور یہ مطلوبہ ذوق نظر ان کے پاس ہے۔ فی الاصل اسلوب کیا ہے اس کی ان کے ہاں جب اس سے بہتر اصطلاح اور کوئی کہیں بھی دستیاب نہیں ہوتی ہے کہ:

"اسلوبیات کا بنیادی تصور یہ ہے کہ کوئی خیال، تصور،
جذبہ یا احساس زبان میں کئی طرح بیان کیا جا سکتا ہے۔
زبان میں اس نوع کی بیش پیرایۂ بیان کے اختیار کی
مکمل آزادی ہے۔ شاعر یا مصنف قدم قدم پر پیرایۂ
بیان کی آزادی کا استعمال کرتا ہے۔ پیرایۂ بیان کی
آزادی کا استعمال شعوری بھی ہوتا ہے اور غیر شعوری
بھی اور اس میں ذوق، مزاج، ذاتی پسند و ناپسند، مصنف
یا صنف کے تقاضوں، نیز قاری کی نوعیت کے تصور کا
بھی دخل ہو سکتا ہے۔ یعنی تخلیقی اظہار کے جملہ ممکنہ
امکانات جو وجود میں آ سکتے ہیں اور وہ جو وقوع پذیر ہو
سکتے ہیں، ان میں سے کسی ایک کا انتخاب کرنا (جس کا
اختیار مصنف کو ہے) دراصل اسلوب ہے۔(۳)"

گزشتہ صدی میں ہندی کے بلند پایہ نقاد اور پنجاب یونیورسٹی چنڈی گڑھ کے شعبۂ ہندی کے برسوں صدر رہے ڈاکٹر اندر ناتھ مدان نے تاعمر تنقید میں کسی بھی 'کرتی' (تحقیق، تصنیف) کی راہ سے گزر کر ہمیشہ اس کا کما حقہ محاسبہ کرنے پر زور دیا تھا اور ڈاکٹر نارنگ کا بھی یہ قول قابل غور اور لائق تقابل موازنہ ہے کہ:

"اسلوبیات بھی اگرچہ متن پر پوری توجہ مرکوز کرتی ہے،
لیکن (یہ بات تو مغرب کے ادب اور اس کی تنقید کی
جانب ہی ایک واضح کنایہ ہے) نئی تنقید کی پیدا کردہ
تاریخی اور سماجی تحدید کو قبول نہیں کرتی۔(۴)"

مرزا غالب سے متعلق نارنگ صاحب کی یادگار کتاب کو اسی ضمن میں دیکھا جا سکتا ہے۔ اس مفید اور عمدہ کتاب کے اول مضمون میں ہی عالم و فاضل، لائق و فائق ناقد نارنگ صاحب نے انگریزی کتب کے لاانتہا حوالے دیتے ہوئے گویا 'کوزے میں سمندر' کو ہی مقید کرنے کا معرکۃ الآرا کام انجام دیا ہے۔ ان کے اس نتیجے سے بھی ہمیں کاملاً یک گونہ اتفاق کرنا پڑے گا کہ:

"واقعی اسلوبیات کے پاس متن کے سائنسی لسانی
تجزیے کا گر ہے۔(۵)"

پروفیسر نارنگ کا یہ بھی ایک صحیح قول مانا جا سکتا ہے کہ ایک قاری کے طور پر ناقد ہمیشہ جمالیاتی تاثر سے ہی فی الواقع ادبی تنقید کا اولین قدم اٹھایا کرتا ہے اور بعد ازاں اسلوبی تجزیے کا جو معروضی کام شروع ہوتا ہے، اسی سائنسی نقطۂ نظر سے مبتدی تاثرات کی صحیح یا غلط دریافتی یا پذیرائی کا احتساب کرنے کی وجہ سے ایک مستحکم زمین پر ایستادہ قائم ہوا جا سکتا ہے۔ جہاں دیگر نقادوں نے بیشتر فقط شاعری کی تنقید تک ہی اپنے کو محدود کر کے رکھا ہوا ہے، وہاں پروفیسر صاحب نے فکشن (Fiction)، بالخصوص افسانوی ادب کا بھی اسلوبیاتی نظریے سے احاطہ کر کے ایک نئی زمین توڑی ہے، نئے افق وا کیے ہیں۔ بے انتہا مقبولیت حاصل کر لینے پر بھی منکسر المزاج فطرت ہونے کے ہی موجب یہ عالم و فاضل ادیب نہایت انکساری کے ساتھ فقط اتنا ہی کہتے ہیں:

"خاکسار نے فکشن کے مطالعے میں بھی اسلوبیات سے
کام لیا ہے اور اس کے جو بھی اچھے برے نمونے پیش
کیے ہیں وہ سب کے سامنے ہیں۔(۶)"

جس طرح سے عام روز مرہ میں یہ کہا جاتا ہے کہ ایک انسان کو، بالخصوص فی زمانہ ہمیشہ نشیب و فراز (اونچ اور نیچ) دیکھ کر ہی چلنا چاہیے، یہاں اس مستعمل فقرے میں محض نشیب یا نیچ حالات یا

مشاہدات سے ہی اختیار برتنے کی واجب اور معقول تلقین کرنا ہی مقصود ہوا کرتا ہے اور نارنگ صاحب کے مستعمل فقرے میں بھی 'برتے' کی جگہ 'برتنے' لفظ کو ہی مقصود سمجھنا درکار ہے۔ ایک اور بات یہ ہے کہ انہوں نے اپنے ان تمام مضامین میں اپنا صوتی نظریہ کوئی ثانوی نہیں رکھا ہے، بلکہ لسانیاتی اور لغوی سطحوں سے بھی آگے بڑھ کر جہاں درکار تھی، وہاں باضابطہ حاصل کی ہے۔ ان کے چند مقالے مثلاً "ڈاکٹر صاحب کی نثر: اردو کے بنیادی اسلوب کی ایک مثال"، "خواجہ حسن نظامی کی نثری اہمیت"، "اسلوبیات اقبال"، "اسلوبیات میر" وغیرہ مقالوں میں مختلف تنقیدی مثالیں دیکھی جا سکتی ہیں۔

ایک اور خاص بات کی بھی انہوں نے واضح طور پر خاص پذیرائی کی ہے کہ تنقید کی سائنسی و معروضی بنیادوں کی وضاحت کرنے کے لیے انہیں اپنے قارئین کے عام مطالبات کو پوری طرح سے نظر انداز کر کے ہی چند تکنیکی تجزیوں والے مضامین رقم کرنے پڑے ہیں، مثلاً "اقبال کی شاعری کا صوتیاتی نظام" اور "اسلوبیات انیس"۔ ان کا مقصد فی الاصل اسی نکتے پر زور دینا ہی رہا ہے کہ ایک مصنوعی و ذہنی عمل مانی جانے والی تنقید کو سائنسی اور معروضی بنیادوں پر استوار کرنا ممکن ہے۔ ان کے تئیں اسلوبیات محض ایک ذریعہ تجزیہ یا توسط ہے اور اسے 'کل تنقید' ہرگز نہیں گردانا جا سکتا ہے۔ بہرحال تنقیدی عمل کے لیے اس سے حتی الامکان بیش قیمت مدد ضرور لی جا سکتی ہے۔ اسلوب کے مباحث کے تحت نارنگ صاحب نے ایک مصنف کے انداز بیاں کے مخصوص خصائص کی اگرچہ خط کشی کی ہے، تاہم دیگر کسی اور صنف یا ہیئت میں مستعمل زبان کی نوعیت، کسی عہد خاص میں مروجہ زبان کے خصائص وغیرہ کو بھی نشان زد کرنے کا اہم، رفیع و تاریخی اہمیت کا کام کیا ہے، جس سے آئندہ ادبی نسلیں کما حقہ استفادہ کر سکیں گی۔ اتنا ہونے پر بھی اگر وہ ساتھ ہی ساتھ اپنے ہر ایک خیال کی تصدیق کی خاطر اسی کی ایک یا زیادہ عملی مثالیں بھی دیتے چلتے تو اس سے ایک تو ان کے خیالات کی خشکی، لاتعلقی اور بے رنگی کم ہوتی رہتی اور دوسرے ان کے

ایسا کرنے سے ان کے خیالات کو واجب راہ مل جاتی۔ مثال کے طور پر جیسا کہ ان کے 'اسلوبیات میر' والے مضمون میں بہتر طریقہ اختیار کیا گیا ہے اور وہ بے حد کارآمد اور قابل مدح اور ساتھ ہی نا قابل انتقاد بھی ٹھہرتا ہے۔ اس سے اسلوبیات جیسے منفرد تنقیدی زاویے کی اطمینان بخش صراحت اور وضاحت ہوتی چلی جاتی ہے اور قاری کو بھی وہ کسی بلند پایہ افسانہ نگار کی مانند اپنے ہمراہ لے چلتے ہیں اور یہی ایک اعلیٰ نگارش کی لائق صد تحسین یا قابل تقلید و اتباع اسلوب مانا جا سکتا ہے۔

اب یہاں ان کے مضمون 'ادبی تنقید اور اسلوبیات' کے اول صفحہ نمبر 12 پر ایک فقرہ قدرے لائق جدل و اعتراض یا متنازع ہی معلوم ہوتا ہے۔ یہ مجھ جیسے ایک عام قاری کی راہ میں 'اسپیڈ بریکر' (Speed-breaker) بن سکتا ہے اور وہ یہ ہے "اس لائق احترام قبیلے میں ایک سربرآوردہ تخلیق کار بھی ہیں۔ (ص ۷)"

اس فقرے میں موصوف نارنگ صاحب نے عجلت میں لفظ 'تخلیق کار' کا جو تصرف کیا ہے، اس سے میں ہرگز متفق نہیں ہوں۔ مالیگاؤں سے شائع ہونے والے موقر جریدہ 'بیباک' کے سال سنہ 2012 میں مئی جون کے شمارے میں صفحہ 54 پر مالیگاؤں کے ہی عالم و فاضل عثمان غنی اسکس اپنے معیاری مضمون "آئینہ بیباک میں آج اپنی اداریہ" میں یوں رقم طراز ہوتے ہیں:

> "گزشتہ کئی برسوں سے اردو کے 'ہندویانے' کا چلن کچھ زیادہ ہی ہو گیا ہے۔ بڑے بڑے جغادری ادیبوں کو ہم نے 'تخلیق کار' کہتے اور لکھتے پایا ہے۔ 'خالق' بولتے یا لکھتے ہوئے انہیں شرم آتی ہے۔ احمد عثمانی (مدیر 'بیباک' کا نام) صاحب نے ایک قدم آگے بڑھ کر 'تنقید کار' کی ترکیب آزمائی۔"

اس سے آگے عثمان غنی اسکس صاحب بجائے خود یہ فرماتے ہیں کہ:

> "'تنقید' اور 'تخلیق' خالص عربی الفاظ ہیں۔ ان میں ہندی کا لفظ 'کار' ('کار' تو سنسکرت زبان کا لفظ ہے اور وہیں سے یہ لفظ عربی اور اردو زبانوں میں گیا ہے)

نیا لفظ ایجاد کرنا ہمارے نزدیک معیوب ہے۔ اگر
اساتذہ کا ادب اسے درست سمجھتے ہیں، تو ٹھیک ہے''۔
آگے نیز طنزیہ لہجے میں فرماتے ہیں:
''اس طرح 'مصنف' کی جگہ 'تصنیف کار' اور 'مؤلف' کی
جگہ 'تالیف کار' بھی درست ہوگا۔ (۹)''

تنقید اور نقد و نظر میں فی الواقع اسلوب کے ضمن میں بات کرتے ہوئے اس چابک دستی والے طنز کو اگر چہ ہم درکنار بھی کر دیں، تاہم ہمیں بطور ایک ناقد تنقید کرتے وقت الفاظ کے املا سے بھی ہمیشہ ہم کنار ہوتے رہنا چاہیے۔ یہی آج کے وقت کی ضرورت ہے، مزید ایک خاطر نشان مانگ بھی ہے۔ نارنگ صاحب کی اس بات کو حتی الامکان خاصی مدلل مانا جا سکتا ہے کہ جتنا لسانی تنوع و جہات میرؔ کی شاعری میں ہے، اتنا غالبؔ، اقبالؔ میں بھی دستیاب نہیں ہوتا ہے، لہٰذا انھوں نے میرؔ اور پھر غالبؔ کی ایک ایک غزل لے کر ان میں بالترتیب ۱۱ اور ۱۵ اشعار درج کرتے ہوئے انکے مواد اور اسلوب کا تفصیل سے موازنہ پیش کیا ہے۔ (۱۰)

نارنگ صاحب کی اعلیٰ تنقید کی ایک مثال سے ہی ان کی عمیق بالغ نظر اور تجربہ کار نظریے کی جب خوبی نشان دہی ہو جاتی ہے، جب وہ پہلے میر تقی میرؔ کے اس مشہور و معروف شعر کا حوالہ دیتے ہیں۔

الٹی ہو گئیں سب تدبیریں، کچھ نہ دوا نے کام کیا
دیکھا اس بیماریِ دل نے آخر کام تمام کیا

بعد ازاں یہ اس شعر اور اسی غزل کے دوسرے اشعار کی تشریح کرتے ہوئے ان میں دیگر استعارات کا بھی حوالہ دیتے ہوئے فرماتے ہیں کہ: ''الٹی ہو گئیں، درد و کا نا، آنکھیں موند، ہاتھ میں لے کے چھوڑ دیے، 'بھولے اس کے قول و قسم پر' وحشت کھوئی تشنہ کھینچا' سے صاف ظاہر ہے کہ میر کی زبان اپنی قوت دھرتی کی گہرائیوں میں پیوست پراکرتوں کی جڑوں سے بھی حاصل کر رہی ہے۔ غالبؔ کی زیرِ نظر غزل (جس کا یہ مطلع نقل دیا گیا ہے۔

وحشی بن صیاد نے ہم رم خوردوں کو کیا رام کیا
رشتہ چاک جیب دریدہ صرف قماش دام کیا (۱۱)

میں ایک بھی مکوی یا ہنکار آواز نہیں آئی، کیوں؟ کیا اس سے اردو زبان کے صرف ایک رخ کی تصویر سامنے نہیں آتی؟ یہ بات نہیں ہے کہ غالبؔ کی ساری شاعری میں ایسی امتیازی آوازیں نہیں آتی ہیں، لیکن کم کم۔ میرؔ کے یہاں ان کا عمل دخل فطری ہے، جسے اردو کے اردو پن یا ٹھیٹھ پن سے تعبیر کیا جا سکتا ہے۔ (۱۲)''

اس طرح ایک اعلیٰ و رفیع درجے کی تنقید کے بعد ناقد اس اسلوب کو میرؔ کا فقط ایک وسیلہ ہی مانتا ہے اور اس بات کی جانب واضح کنایہ کرنے پر اپنی بحث کی تان اس بات پر توڑ دیتا ہے کہ:

''میرؔ جس طرح سے فطری زبان کو شعری زبان کے
درجے تک لے آتے ہیں اور اسے شعر میں کھپاتے
ہیں وہ الگ بات ہے۔ (۱۳)''

میرؔ کا کلیات جس برس شائع ہوا تھا، اسی برس ان کا انتقال ہو گیا تھا۔ نارنگ صاحب کے بموجب:

''انہوں نے اپنا کلیات چھپا ہوا نہ دیکھا ہوگا (۱۴)''

اس سے ہم یہ نتیجہ بھی اخذ کر سکتے ہیں کہ وہ اردو غزل میں کہنے سننے کی روایت کے ایک آخری امین تسلیم کیے جا سکتے ہیں۔ محمد حسین آزاد نے ان کی شاعری میں دستیاب سہل ممتنع کی ہی عکاسی کرتے ہوئے بھی کہا تھا کہ:

''زبان ایسا پاکیزہ، جیسے باتیں کرتے ہیں۔''

اسی طرح سید عبداللہ نے بھی یہ تاثر لکھا تھا کہ:

''میرؔ لکھنے سے زیادہ کہنے کے قائل ہیں۔ اس لیے وہ
بات اور گفتگو کا انداز اختیار کرتے ہیں مثلاً

باتیں ہماری یاد رہیں پھر باتیں نہ ایسی سنیے گا
پڑھتے کسی کو سنیے گا، تو دیر تلک سر دھنیے گا
بعد ہمارے اس فن کو جو کوئی ماہر ہو دے گا

درد انگیز انداز کی باتیں اکثر پڑھ پڑھ رووے گا
پڑھتے پھریں گے گلیوں میں ان ریختوں کو لوگ
مدت رہیں گی یاد یہ باتیں ہماریاں (۱۵)"

یقیناً میر تقی میر کے ریختوں کی جانب ہی غالب نے از خود اشارہ کرتے ہوئے یہ شعر رقم کیا تھا کہ۔

ریختے کے تمہیں استاد نہیں ہو غالب
کہتے ہیں اگلے زمانے میں کوئی میر بھی تھا (۱۶)

چند ماہ قبل ہی رحلت کر گئے ہندی کے بلند پایہ ماہر ادب ڈاکٹر راجندر یادو نے اپنے ہندی زبان کے موقر جریدہ 'ہنس' کے ایک اداریے میں تقریباً 10-12 سال قبل اکبر الہ آبادی کے ایک شعر کا غلط حوالہ دیا تھا اور اتنے برس میں بذات خود اسی شعر کے صحیح متن کے لیے ہلکان و پریشان رہا ہوں۔ اب جا کر کہیں مجھے اس جاندار و شاندار شعر کا صحیح متن دستیاب ہوا ہے، جو اس طرح ہے۔

ہجوم بلبل ہوا چمن میں، کیا جو گل نے جمال پیدا
کمی نہیں قدرداں کی اکبر کرے تو کوئی کمال پیدا (۱۷)

پروفیسر نارنگ نے اپنے مضمون 'فیض کا جمالیاتی احساس اور معنیاتی نظام' کے آغاز میں ہی یہ فرمایا ہے کہ:

"شاعری کی اہمیت و عظمت کا اصل فیصلہ وقت کرتا ہے۔ میر و غالب اپنے عہد میں ناقدری زمانہ کی برابر شکایت کرتے رہے، لیکن وقت کے ساتھ ساتھ ان کی عظمتوں کا نقش روشن ہوتا گیا۔ اس معنی میں وقت یا زمانہ کوئی مجرد تصور نہیں، بلکہ کسی بھی معاشرے میں کسی شعری روایت سے فیض یاب ہونے والے صاحب الرائے حضرات کی پسند ناپسند کا حاصل ضرب ہے۔ اس کے ذریعے بازیافت تحسین و تفہیم اور تعیین قدر کا سلسلہ بھی جاری رہتا ہے۔ اس نظریے سے دیکھئے تو بیسویں صدی میں اقبال کے بعد فیض واحد شخصیت ہیں، جن کی اہمیت کا بالعموم اعتراف کیا گیا ہے۔ ان کے معاصرین میں دوسری اہم شخصیتیں بھی ہیں، لیکن ان میں سے کسی کو وہ مقبولیت و ہر دل عزیزی نصیب نہیں ہوئی، جو فیض کے حصے میں آئی، اگرچہ مقبولیت ہی اہمیت کا واحد معیار نہیں۔ (۱۸)

نارنگ صاحب کی یہ بات کہ 'آخر وقت' ہی کسی بھی تخلیق یا تصنیف کا آخری منصف ہوا کرتا ہے، اسی خیال کو ہندی زبان میں 'کال دیوتا' کا انصاف کہا جاتا ہے۔ اسی ضمن میں دو اشعار لائق ستائش ہیں۔

کتنی تحریریں لکھی ہیں وقت کی دیوار پر
کون کہہ سکتا ہے، کیا مٹ جائے، کیا باقی رہے
(ن۔م۔ راشد)

وقت ہی ناقد ہے ایسا، جس کو سب معلوم ہے
حرف کے پردے میں کس نے کیا کہا، کیسا کہا
(حسن نعیم)

ادب کے عارضی یا دیرپا تاثر کی بابت وقت کے انصاف کے ضمن میں نارنگ صاحب کے بالا ذکر قول کا یہی مفہوم ہے۔ مقبولیت عام ادب کی بلندگی کی بابت بھی یوں اس لیے صحیح ہے کیونکہ اپنے زمانے میں منشی پریم چند اور اس کے اعلیٰ پائے کے ادبا کی مقبولیت کے مقابلے میں جاسوسی اور فحش ادب تخلیق کرنے والے ادبا اس زمانے میں نسبتاً کہیں زیادہ مقبول رہے تھے۔ لہٰذا مقبولیت کبھی بھی ادبی معیار کا صحیح پیمانہ نہ تھی اور نہ ہی مستقبل میں بھی گردانی جا سکے گی۔

کل ملا کر فیض کی شاعری کو ناقدوں نے اگلے عہد اور عوام کی آواز اعلان کیا ہے۔ خود شاعر نے بھی تسلیم کیا تھا کہ۔

اب وہی حرف جنوں سب کی زباں ٹھہری ہے
جو بھی چل نکلی ہے، وہ بات کہاں ٹھہری ہے
ہم نے جو طرز فغاں کی ہے قفس میں ایجاد
فیض گلشن میں وہی طرز بیاں ٹھہری ہے (۱۹)

موصوف کے بموجب فیض نہ تو عوامی شاعر تھے اور نہ ہی اپنے وقت سے کسی بھی طرح آگے اعلان کیے جا سکتے تھے۔ ڈاکٹر رشید جہاں نے ہی

انھیں ترقی پسند تحریک کی راہ پر گامزن کیا تھا۔ وہ فیض کے ڈکشن (Diction) یا اسلوب کو غالب و اقبال کے ڈکشن کی ہی توسیع (Extension) قرار دیتے ہیں۔ ان کے ہاں دیگر شعرا کی ہی مانند ان موضوعات کی کثرت دستیاب ہوتی ہے مثلاً سماجی و سیاسی احساس، سامراج دشمنی، عوام کے دکھ درد کی گہری ترجمانی، سرمایہ داری کے خلاف نبرد آزمائی، جبر و استبداد، استحصال اور ظلم و بے انصافی کے خلاف احتجاج، امن عالم، بہتر معاشرے کی آرزومندی وغیرہ، جنھیں نارنگ صاحب نے بجائے خود نشان زد کیا ہے، وہ دیگر ترقی پسند شعرا میں بھی کم و بیش مشترک طور پر ملتے رہے ہیں، لیکن شعری یکسانیت ماننے کی بجائے فقط نظریاتی یا فکری یکسانیت کی ہی نارنگ صاحب نشاندہی کرتے ہیں، لیکن ان کے مطابق وہ معنیاتی تخلیقی یکسانیت تو قطعی نہیں ہو سکتی ہے۔ ان کے بموجب فیض نے تو کلاسیکی روایت سے تمام اظہاری سانچے مستعار لے کر بھی شاعری کی ایک نئی زبان خلق کی ہے اور یہی اسے ایک انفرادی و اسلوبیاتی امتیاز بخشتی ہے۔ اگرچہ فیض نے اپنی شاعری کو نئے الفاظ سے تو مزین نہیں کیا ہے، تاہم ان کی شاعری میں اظہاری پیرایوں کا سوچ قدم بقدم اپنے عروج پر قائم رہا ہے۔ انھوں نے نئے معنیاتی نظام کو خلق کرنے کے سبب انھیں کے مد نظر صدیوں کے دیرینہ و پارینہ استعاروں و تلمیحوں سے ہٹ کر شاعری کے وسیع میدان میں نئے افق وا کیے ہیں۔ کلاسیکی لفظیات کو انھوں نے اپنی تخلیقات کی خاصیت کے جوش ربا طلسم سے آراستہ کیا ہے اور اس لیے فقط موضوع کی نشان دہی کرنے کی بجائے نئی استعداد، تازہ احساسات اور اظہاری خصائص سے بھی مملو ہونے کو نارنگ صاحب نے متعدد شعری حوالوں سے بخوبی ثابت بھی کیا ہے۔ مثلاً ان کی نظم 'ملاقات' کے یہ اشعار ملاحظہ کریں۔

یہ رات اس درد کا شجر ہے
جو مجھ سے، تجھ سے عظیم تر ہے
عظیم تر ہے کہ اس کی شاخوں
میں لاکھ مشعل بکف ستاروں
کے کارواں گھر کے کھو گئے ہیں
ہزار مہتاب اس کے سائے
میں اپنا سب نور رو گئے ہیں
یہ رات اس درد کا شجر ہے
جو مجھ سے، تجھ سے عظیم تر ہے(۴۰)

اس پوری نظم میں اگرچہ 'رات' ظلم و جبر کا زبردست استعارہ بن کر وارد ہوتی ہے اور 'صبح' کا روشن افق بھی فتح یابی کی ہی علامت ہے، تاہم ان تمام علائم کو ہم ندرت سے کاملاً ہرگز تعبیر نہیں کر سکتے ہیں۔ اتنا ہونے پر بھی اس نظم میں لطف و اثر کا مرقع پیوست ہے۔ مثال کے طور پر 'رات' کو 'درد کا شجر' کہنا، ستاروں کے کارواں کی گم شدگی، مہتابوں کا اپنا نور رو جانا، نجوم کو مغربی پوئٹری (Poetry) سے متاثر ہو کر 'زرد پتوں' سے تعبیر کرنا وغیرہ اور سب سے بالاتر یہ شاعر کی رجائیت پسندی کے غماز مندرجہ ذیل اشعار بھی تسلیم کیے جا سکتے ہیں۔

جہاں پہ ہم تم کھڑے ہیں دونوں
سحر کا روشن افق یہیں ہے
یہیں پہ غم کے شرار کھل کر
شفق کا گلزار بن گئے ہیں(۴۱)

رفیع الشان شاعر فیض احمد فیض کے مطابق شہیدوں کی وفات دار و رسن ایثار و قربانی کی سج دھج کا قائل و مداح رہا کرتی ہے۔ یہ خیال سب سے قبل فیض کے ہی قلم سے وارد ہوا تھا۔

جس دھج سے کوئی مقتل میں گیا، وہ شان سلامت رہتی ہے
یہ جان تو آنی جانی ہے اس جان کی کوئی بات نہیں

یا اپنی ایک نظم نما غزل 'طوق و دار کا موسم' میں بھی آزادی کی دستیابی کی پیشن گوئی کرتے ہوئے رقم طراز ہیں کہ۔

بلا سے ہم نے نہ دیکھا تو اور دیکھیں گے
فروغ گلشن و صوت ہزار کا موسم

نارنگ صاحب کے بموجب فیض کی شاعری میں 'انتظار' ایک کلیدی حیثیت کا اظہار رہا ہے اور یہ وہاں رومانی شاعری کی بجائے سماجی اور

اسی طرح بات بھی نظم کو ہی استعارہ بن کر دار ہوتی ہے۔ جس تیسرے محبوب شاعر کی شاعری مجھے بے حد پسند رہی ہے وہ ہیں شری راجندر منچندہ بانی۔ ان کی بابت نارنگ صاحب کا مقالہ "نئی غزل کا جواں مرگ شاعر بانی" ایک قابل تحسین مضمون ہے۔ یہ اس کتاب کی زینت و معیار کو دوبالا کرتا ہے۔ ان کا اول شعری مجموعہ زیر عنوان 'حرف معتبر' سنہ 1972 میں اور دوسرا مجموعہ سنہ 1976 میں منظر عام پر آیا تھا۔ تیسرا مجموعہ 'شفق شجر' بعد از مرگ شائع ہوا تھا۔ اس شاعر کی شاعری میں اسلوب کے ساتھ ساتھ پرواز تخیل ان کی جائیداد و دولت خاص کہی جا سکتی ہے۔ ان کا یہ شعر برسوں میرے دل و دماغ پر مسلط رہا ہے اس کی وجہ بھی اس میں پنہاں ہو سکتی ہے۔

ہمارا دل کہ سمندر تھا، اس نے دیکھ لیا
بہت اداس ہوا، زہر گھولنے والا

گوپی چند جی نے ایک شاعر کی ذاتی زندگی کا اس کی شاعری کے ساتھ محاسبہ و محاکمہ ضروری قرار دیا ہے۔ بانی کی ہی ایک غزل کے اس مطلع میں ان کی ذاتی زندگی سے پیدا نا امیدی کی فضا از حد قنوطیت کی حالت واضح ثابت ہو سکتی ہے۔

ہم ہیں منظر یہ آسمانوں کا ہے
اک عتاب آتے جاتے زمانوں کا ہے
کس مسلسل افق کے مقابل ہیں ہم
کیا عجب سلسلہ امتحانوں کا ہے (۳۰)

نارنگ صاحب نے بانی کی ایک غزل کا یہ مطلع پیش کیا ہے۔

عکس کوئی کسی منظر میں نہ تھا
کوئی بھی چہرہ کسی در میں نہ تھا (۳۱)

فی الفور اس کے بعد ہی پروفیسر گوپی چند جی فرماتے ہیں کہ:

"بانی کے یہاں دھند، دھواں، غبار وغیرہ کی استعاراتی تکرار بھی اس معنوی حوالگی کے ساتھ ہے۔"

میں ایک برگ و بار منظر
کہ ہر جہت میں سنسناہٹ
تمام بیچ و پیش اپنی آواز کا کفن ہوں
بجاؤ سے لوٹا ہوا نصف تن سپاہی
میں اپنا لوٹا ہوا عقیدہ
اب اپنے لیے وطن ہوں (۳۲)

یہ نقاد اپنے دیگر معاصرین ناقدوں کی تنقیدوں سے وقتاً فوقتاً اپنی عدم یکانگی یا اختلاف رائے کا اظہار بھی کرتا رہتا ہے مثلاً اس کے ہی ہو جب بیشتر نقادوں نے 'حرف معتبر' مجموعہ کی بابت نظاروں کا 'منفیت' کو بانی کا مقدر اعلان کیا تھا اور اسکے "اشعار کی مدد سے زندگی کی لاحاصلیت کے ادراک و احساس کو تقریر پیش کیا تھا۔ ہمارے نزدیک بانی کے بارے میں اس سے زیادہ غلط بات کہی نہیں جا سکتی ہے۔ بلا شبہ ان اشعار کی مساوی کیفیت منفیت کی ہے، لیکن ان کو بانی کے تمام کلام سے الگ کر کے دیکھنا غلطی ہوگی (۳۳)

اس کے بعد آگے جا کر یہ ایک غزل میں قدرتی استعاروں کے توسط سے یہ اس خود کلامی (Monologue)، (Soliloquy) پر غور کرنے پر زور بھی دیتے ہیں۔

عدم زوال ایک تیرگی ہے
کسی افق سے سحر نہ ہرگز طلوع ہوگی
کہاں تلک منتظر رہو گے
کہ میرے سینے میں لاکھوں شمسوں سا ہے اجالا،
مجھی سے یہ روشنی نکالو
کہ اک یہاں میں ہی شب شکن ہوں (۳۴)

ان کی رجائیت پسندی کی نمائندگی اس ایک خاص شعر سے بآسانی ہو سکتی ہے۔

کھلکھلا جائیں گی چاروں سمت اک خوش رنگی
ایک موسم میرے اندر سے نکل جائے گا (۳۵)

اطہر نفیس کی رجائیت پسندی اور رومانی نظریات سے مملو اس شاندار شعر کے مفہوم سے تقابل یا موازنہ کریں۔

اپنے ہی اندر سے ابھرتا ہے وہ موسم
جو رنگ بچھا دیتا ہے تتلی کے پروں میں

ہمکمل احساس یا اشیا کی مدد سے کبھی بھی مکمل حقیقت سے ہمکنار نہیں ہوا جاسکتا ہے۔ اسی فلسفۂ حیات کو استعاروں میں ظاہر کرتے ہوئے کہیں نوبل اعزاز یافتہ عظیم الشان شاعر ٹیگور نے کہا تھا کہ جو حسینہ کسی حویلی کی چار دیواری میں مقید ایک آدھی کھلی کھڑکی کے پاس اپنے آدھے کھلے گھونگٹ اور فقط ایک آنکھ سے ہی باہر سڑک پر گزرتے ہوئے کسی شہزادے پر اپنے گلے کا ہار نکال کر پھینکتی ہے، اس بیچاری ابلا کو کیا پتا ہے کہ جب اس کا یہ گھونگٹ آج کی آندھی سے ہوا میں اڑ جائے گا اور اس کے سامنے پورا کشادہ آسمان نمودار ہو جائے گا تب اس کی حالت کیا کوئیں کے اس مینڈک جیسی نہیں ہو جائے گی، جسے کوئیں کی چار دیواری سے نکال کر وسیع سمندر میں پھینک دیا جاتا ہے؟ صرف یاد داشت سے پیش اس مفہوم میں چند رد و بدل کے باوصف اس خیال کا موازنہ باقی کے ان اشعار سے کرنا مفید ثابت ہو سکتا ہے۔

ادھ کھلی کھڑکی سے ہم سمتیں دیکھا کیے
گھر سے نکلتے نہ تھے
سارے مکاں لامکاں خالی و بے نقش تھے
برق خلا میں نہ تھی، سانپ کھنڈر میں نہ تھا
ریت ہی خود سراب، رنگ ہی خود گلاب
کوئی بھی منظر نہ خواب
میرے ساگر میں نہ تھا(۳۹)

اب باقی کی شاعری میں نارنگ صاحب نے بذات خود، بالخصوص 'فعلیہ احساس' کی نشان دہی کی ہے اور یہ اشعار بھی رقم کیے ہیں۔

فضا کہ پھر آسمان بھر تھی
خوشی سفر کی اڑان بھر تھی
افق کہ پھر ہو گیا منور
لکیر سی اک کہ دھیان بھر تھی

مشرقی تہذیب، بالخصوص یوگ کے فلسفہ کے تحت 'دھیان' کی خاص اہمیت و افادیت رہا کرتی ہے۔

انبالہ سے پاکستان جا کر بود و باش کرنے والے بلند پایہ شاعر ناصر کاظمی نے بھی اپنے متعدد شعری مجموعوں کو یکجا کر کے ان کو 'دھیان' نام سے ہی شائع کروایا تھا اور باقی کے کلام میں بھی اسی طرح کے ہندوستانی فلسفوں کی آمیزش ثابت کی جا سکتی ہے۔ مثلاً چند اشعار ملاحظہ ہیں۔

وہ اک فسانہ زبان بھر تھا
یہ اک سماعت کہ کان بھر تھی
کھلا سمندر کہ چاند بھر تھا
ہوا کہ شب بادبان بھر تھی
نہ لوٹ پایا وہ جانتا تھا
کہ واپسی درمیان بھر تھی(۳۷)

یہاں فضا کو 'آسمان بھر' کہنا اور سفر کی خوشی کو 'اڑان بھر' بتانا یا 'سماعت' کو 'کان بھر' کہہ کر بیان کرنا، سمندر کو 'چاند بھر' کہنا اور ہوا کو 'بادبان' کہہ کر خطاب کرنا فعلیہ احساسات کے کرشمے بھر گردانے جا سکتے ہیں۔

نارنگ صاحب کے بھی بموجب اس نے تو

"شعری عمل میں تازگی احساس اور لہجے کے نئے پن کی راہ کھول دی ہے(۳۸)"

اسلوبیات و احساسات کی ندرت اور تازگی سے شاعر باقی کا کلام گوشہ بہ گوشہ مزین نظر آتا رہتا ہے۔ اس کی اسلوبیاتی اور معنیاتی تازہ کاری کی بلندی کا لازمہ فعلیہ احساسات سے ہی عبارت ہے۔ اسی سے باقی نے معنیاتی سانچوں اور ڈھانچوں کے نادر و بے نظیر خوب صورت پیکر تراشے ہیں اور اسی سے حد درجے کی کامرانی حاصل کی ہے۔ نارنگ صاحب کے قلم سے اس کی جو قابل تقلید پیش کاری ہوئی ہے، وہ فی الواقع ان کا ہی حصہ ممکن ہو سکتا تھا۔ کسی بھی شاعر کی شاعری میں اگر زمینی رشتے اسے جسمانی استعاروں تک مقید یا محدود کر کے رکھ دیتے ہیں تو آسمانی رشتے اسے ماورائی اور مابعد الطبیعاتی بلندیوں تک لے جا کر ذہنی و زمینی حقیقتوں سے بے نیاز اور بے اعتنا ہو جانے کی خامی سے شاذ و نادر دستبردار بھی کر سکتے ہیں۔ انسان کی حیات میں نفی کا تاثر ہی اثبات کی وقعت سے آشنا کراتا ہے اور اسی سے استفادہ کرنے کے

نصب العین سے باقرؔ بھی حقیقت کے منظرنامے سے گاہے بگاہے انحراف کرتے رہتے ہیں۔ اس سے وہ آگہی کی نئی وسعتوں سے ہمکنار ہوتے رہے ہیں۔ ادبی فن کا یہی وہ باہمی رشتہ ہے جس کے ذریعے ایک کی مدد سے دوسرے کی تفہیم ممکن ہوا کرتی ہے۔ سنہ 1983 میں باقرؔ سے متعلق تحریر کردہ گوپی چند نارنگ کے اس بالا الذکر معیاری مضمون کے توسط سے ہم اس ناقابل تردید خیال یا نتیجے کو بھی اخذ کر سکتے ہیں کہ یہی وہ نئی شعری جہت ہے، جس کے ذریعے باقرؔ جیسے معاصر شعراء نے بالخصوص نئی غزل کو نئی بشارت دی اور بالعموم اردو زبان کو مطلوب تنوع اور توانائی عطا کی ہے۔ اسلوبیات و تنقید کے احاطے میں گوپی چند نارنگ نے جو بلند معیار قائم کیا ہے، وہ ہزار ہا دہا کے لیے تاریخی دستاویز کے مساوی ہونے کے موجب نسل در نسل ایک دائم مشعل راہ بن سکتا ہے۔

ڈاکٹر حسن رضا نے اپنے مختصر مضمون "گوپی چند نارنگ: ایک نظریہ ساز نقاد" میں اس مایہ ناز ادیب کی تنقیدوں کو سمیٹتے ہوئے آغاز میں ہی یہ خیال ظاہر کیا ہے:

> "مغرب کے ہر ایک تنقیدی نظریہ، رویہ اور رجحان کو ان ناقدوں، علی الخصوص گوپی چند نارنگ نے فقط مستعار نہیں لیا ہے، بلکہ ان سے استفادہ کر کے اردو تنقید کو مستفید و مستفیض کیا ہے اور اردو تنقید کا معیار و مرتبہ نہ صرف بلند کیا ہے، بلکہ اسے مغربی تنقید کے شانہ بہ شانہ بھی لا کھڑا کیا ہے۔ پروفیسر نارنگ نے مغرب کے نظریوں اور رویوں کو ہندوستانی تہذیبی روایت اور ثقافتی و لسانیاتی حلاوت کی آمیزش سے ہندوستانیت اور اردوئیت سے ہمکنار کر دیا ہے۔" (۳۹)

ڈاکٹر صاحب نے یہ نتیجہ پروفیسر نارنگ کے تنقیدی مضامین کے عمیق و دقیق مطالعے کے بعد ہی اخذ کیا ہے اور کافی درست ٹھہرتا ہے۔ اگرچہ نارنگ صاحب کی پرورش عہد طفلی میں بلوچستان میں ہی ہوئی تھی اور اردو مادری زبان نہ ہونے پر بھی ان کو وہ اردو کی تہذیبی موسیقی سے اپنے بچپن سے ہی وابستہ رہے تھے۔ اسی کے موجب رنگین بیان والی یہ شیریں زبان (جیسا کہ امیر خسرو کی زبان کے بارے میں اقبالؔ نے اعلان کیا تھا) ان کی سائیکی (Psyche) کا ایک ناگزیر جز بنی رہی ہے اور وہ اسے نایاب ادبی تحائف تمام فنون کی دیوی ماں سرسوتی کے پاک و مقدس قدموں میں پیش کر کے سرخرو ہوتے رہے ہیں۔ ان کی غالبؔ سے متعلق اول الذکر محولہ جو کتاب ماقبل بتائی گئی ہے، اس کا مطالعہ بھی ان کے اس مقولے کے مد نظر کرنا درکار ہے۔ وہ کہتے ہیں:

> "کسی بھی متن کے بارے میں یہ حکم نہیں لگایا جا سکتا کہ تاریخ کے مختلف ادوار میں یا آنے والے زمانوں میں قارئین اس کو کس طرح پڑھیں گے، متن کے معنی خصائص ہمیشہ کے لیے مقرر و معمول یا متعین الجہام و تفہیم کی ضمانت نہیں دے سکتے، بلکہ معنوا قاری کو معنی اخذ کرنے کی آزادی ہے۔" (۴۰)

ان کے بموجب ایک نقاد کسی بھی تصنیف کے اسلوب کا تجزیہ کرتے ہوئے اس کے موضوع وغیرہ کا قیاس کیا کرتا ہے، وہ مختلف لسانی درجوں کا مطالعہ کرتے ہوئے پہلے کسی مصنف کے استعمال کیے گئے اسلوب کی نشان دہی کرتا ہے اور قارئین کو بھی اس سے روشناس کروانے کا اہم کام انجام دیتا ہے۔ کہنے کی ضرورت نہیں ہے کہ یہ طریقۂ کار براہ راست نہ ہو کر قدرے بالواسطہ ہی ہے۔ اسی سیاق و سباق میں پروفیسر نارنگ جو یہ کہتے ہیں، اس سے اسی امر کی ہی توثیق و تصدیق ہوتی ہے:

> "ادبی اسلوبیات تجزیاتی طریقۂ کار کے استعمال سے تخلیقی اظہار کے پیرایوں کی نوعیت کا تعین کر کے ان کی حد بندی کرتی ہے۔ وہ اس بات کی نشان دہی کرتی ہے کہ فن کار نے ممکنہ تمام لسانی امکانات میں سے اپنے طرزِ بیان کا انتخاب کس طرح کیا ہے اور اس سے جو اسلوب خلق ہوا اس کے امتیازات یا خصائص کیا ہیں۔" (۴۱)

اس سے قبل اسی مضمون کے تحت بتایا جا چکا ہے کہ نارنگ صاحب نے

'اسلوب' کو بحیثیت 'کل تنقید' کی بجائے تنقیدی عمل میں مددگار فقط ایک وسیلہ یا حربہ ہی اعلان کیا ہے۔ ایک قاری پہلے جمالیاتی اور تاثراتی زمین پر کسی تصنیف کی بابت اپنی ایک رائے تیار کیا کرتا ہے، بعد ازاں یہ اسلوبیات ہی ہے، جو کہ اس تصنیف کی تحلیل سے تجزیہ اور تفہیم کر کے اس کی تنقید کو ایک سائنسی اور تجزیاتی بنیاد کا درجہ دیتی ہے۔

ڈاکٹر حسن رضا اپنے وسیع مطالعے اور تنقید کے بعد نارنگ صاحب کے اسلوبیات کے بارے میں یہ نتیجہ اخذ کرتے ہیں:

"ماحصل یہ ہے کہ پروفیسر نارنگ نے کبھی کسی نظریہ، میلان یا رجحان کی تخلیق نہیں کی ہے اور نہ اپنے گرد کوئی نظریاتی حصار کھڑا کیا ہے۔ جو بھی نظریہ منصۂ شہود پر آیا، اس کی افادیت، خصوصیت اور امکانات کی تلاش، اشتیاق و انہماک اور اس کو عملی و تمثیلی نمونہ پیش کر کے اس کے مضمرات کی نشان دہی بھی کر دی تاکہ اس کی ہیئت و حیثیت آشکار ہو جائے، گویا انھوں نے جو کیا، کر کے دکھایا اور جیسا کیا، اس کی تمثیل و نظیر پیش کی۔" (۴۲)

اس طرح ہم پروفیسر نارنگ کے ہی نقش قدم پر ڈاکٹر حسن رضا کو بھی چلتے ہوئے دیکھتے ہیں، جو کہ ایک اچھے مدرس ہونے کے موجب ایک قابلِ ستائش علامت ہی مانی جا سکتی ہے۔ نارنگ صاحب نے اپنے بعد آنے والے قارئین و ناقدوں کے لیے گویا ایک عظیم الشان جادۂ ادبی پیش بہا وراثت کے ہی طور پر اردو زبان کے تمام دیوانوں و شیدائیوں کو بھی فراہم کی ہے، بشرطیکہ کوئی دیدہ ور ہو اور اس کو حاصل کرنے کی عملی صلاحیت سے بھی مزین ہو۔ جناب کے بلند پایہ و مایہ ناز شاعر کنور مہندر سنگھ بیدی سحر کا یہ شعر ان جیسے تمام بزرگوں کے اخلاص پر کما حقہ صادق آتا ہے اور شاید آگے بھی آتا رہے گا۔ آمین!

ذوقِ سجدہ تو سر میں ہے لیکن
سر کے قابل بھی ہو آستانہ (۴۳)

⊛⊛⊛

حواشی:

۱. دیباچہ 'ادبی تنقید اور اسلوبیات'، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، سنہ 1989، ص ۹
۲. ایضاً، ص ۷
۳. ایضاً، مضمون 'ادبی تنقید اور اسلوبیات'، ص ۱۵
۴. ایضاً، ص ۱۲
۵. ایضاً، ص ۲۰
۶. ایضاً، ص ۲۵
۷. ایضاً، ص ۱۳
۸. 1. رسالہ 'بیباک'، شمارہ جنوری-جون سنہ ۲۰۱۲، ص ۵۶ 2. ستمبر سنہ ۲۰۰۰
شعرائے بھوجدی، مصنف خلیق الزماں نصرت
۹. 'بیباک'، شمارہ جنوری جون سنہ ۲۰۱۲، مالیگاؤں، مضمون 'آئینۂ بیباک میں آج کی اپنی ادبی چہرہ' ص ۵۲
۱۰. ایضاً، مضمون ایضاً، ص ۳۷ تا ۳۹
۱۱. ایضاً، محولہ، ص ۴۰
۱۲. ایضاً، محولہ، ص ۴۰، ۴۱
۱۳. ایضاً، محولہ، ص ۴۱
۱۴. ایضاً، محولہ، ص ۴۳
۱۵. ایضاً، محولہ، ص ۴۳، ۴۵
۱۶. وشوناتھ، مرتب "دیوانِ غالب" وشو بے پرائیویٹ لمیٹڈ، نئی دہلی، سنہ درج نہیں ہے، ص ۲۵
۱۷. کے ایل نارنگ ساقی، مرتب "کلیاتِ کیفی اعظمی"، منتخبات، ص ۲۱۹
۱۸. ایضاً، مضمون "تخلیق کا جمالیاتی احساس اور معنیاتی نظام"، ص ۱۶۹ تا ۱۷۷
۱۹. ایضاً، محولہ، ص ۱۷۷
۲۰. ایضاً، محولہ، ص ۱۷۸ تا ۱۹۰

۲۱. ایضاً، محولہ، ص۱۸۳،۱۸۴
۲۲. ایضاً، محولہ، ص۲۱۰
۲۳. ایضاً، محولہ مجموعہ 'وسیع صبا' ص ۱۸۳
۲۴. محولہ، ص۱۹۵
۲۵. ایضاً، محولہ، ص۱۹۷
۲۶. ایضاً، حوالہ، ص۲۰۰
۲۷. ایضاً، محولہ، ص۲۰۰
۲۸. ایضاً، محولہ، 'مرے دل مرے مسافر' ص ۲۰۱
۲۹. حوالہ، غزل 'وسیع صبا' ص ۲۰۳
۳۰. ایضاً، محولہ، غزل 'وسیع صبا' ص ۲۳۲
۳۱. ایضاً، محولہ، غزل ص ۲۳۶
۳۲. ایضاً، محولہ، غزل ص ۲۳۶
۳۳. ایضاً، محولہ، ص ۲۳۷
۳۴. ایضاً، محولہ، ص ۲۳۷
۳۵. ایضاً، محولہ، ص ۲۵۰
۳۶. ایضاً، تنقید، ص ۲۲۵
۳۷. ایضاً، تنقید، ص ۲۵۸
۳۸. ایضاً، تنقید، ص ۲۵۸،۲۵۹
۳۹. ڈاکٹر حسن رضا: "تنقیدی مرحلے"، سنہ اشاعت ۲۰۱۱، مضمون "گوپی چند نارنگ ایک نظریہ ساز نقاد" ص ۳۷
۴۰. ایضاً، محولہ، اقتباس، ص ۳۰
۴۱. ایضاً، محولہ، اقتباس، ص ۳۳
۴۲. ایضاً، محولہ، اقتباس، ص ۳۶
۴۳. کلیاتِ سحر" مرتب: کے ایل نارنگ ساقی، کنور مہندر سنگھ بیدی کیفی، [illegible]، دہلی، ۲۰۰۰

❁❁❁

قوالی بطور اصطلاح "قل" سے مشتق ہے۔ عربی لفظ "قل" صیغہ امر ہے بمعنی "کہو" یا "بولو"۔ قرآن شریف کی سورة 109، 112، 113 اور 114 لفظ "قل" سے شروع ہوتی ہے جن سے اس لفظ کا تقدس ظاہر ہے۔ ان میں سے کسی ایک یا چاروں کا پڑھنا فاتحہ کا حصہ بھی ہے۔ چنانچہ "قل" پڑھنا، بطور برکت یا ختم دعا بھی ہے۔ عربی میں "قوال" گانے والے کے لئے نہیں بلکہ فراٹے سے بولنے والے یا داستان گو کے لئے تھا۔ اردو تک آتے آتے "قوال" کی معنویت بدل گئی اور قوال اس کو کہنے لگے جو قوالی گاتا ہو۔ لفظ قوالی غالباً پہلے پہل ترکی میں جلال الدین رومی کے پیروکار "رقصہ اور نغمہ کناں درویشوں" (Singing and Dancing Dervishes) کے لئے استعمال ہوا ہوگا، لیکن ہندوستان تک آتے آتے یہ کیا سے کیا ہوگیا اور خانقاہی تصوف کا باقاعدہ حصہ بن گیا۔ اپنی موجودہ شکل میں قوالی اول و آخر ہندوستانی موسیقی اور کلچر کو ہند اسلامی ربط و اختلاط کا حسین تحفہ ہے۔ قوالی بطور دبستان موسیقی ہندوستان کی اپنی چیز ہے جو مسلمانوں کی آمد ہند کے بعد عہد وسطیٰ میں ارتقا پذیر ہوا اور جس کی سرپرستی صوفیہ کے اکثر سلسلوں بالخصوص مشائخ چشت نے کی۔ صوفیہ کی اصطلاح میں اسے قوالی نہیں بلکہ سماع کہتے ہیں۔ اس میں عربی فارسی کی کوئی قید نہیں تھی۔ قول عربی، فارسی، برج یا اردو کا کوئی بھی فقرہ، مصرع، شعر یا دوہا ہو سکتا ہے۔ قوالی میں یہ لسانی پیوند کاری اس کی خصوصیت رہی ہے اور تہذیبی اختلاط پر دلالت کرتی ہے۔ (ابجد نامہ تنہا، گوپی چند نارنگ ص ۵۲)

تپش نامۂ تمنا: ایک مختصر جائزہ

• ڈاکٹر خورشید سمیع

"تپش نامۂ تمنا" گوپی چند نارنگ کے تحقیقی اور تنقیدی مضامین کا ایک ایسا مجموعہ ہے، جسے اہلِ دانش یقیناً پسند کریں گے۔ گوپی چند نارنگ، ایک محقق اور ناقد کی حیثیت سے پوری اردو دنیا میں، ایک نمایاں مقام رکھتے ہیں۔ ہر چند کہ نارنگ صاحب کثیر التصانیف ہیں۔ تاہم، ان کا نمایاں وصف یہ ہے کہ وہ ادبی معیار کو برقرار رکھتے ہیں۔ وہ جس موضوع پر لکھتے ہیں، اس کے سلسلے سے، تمام تر شواہد اور مآخذات کو کھنگال کر، تمام امکانات کا جائزہ لیتے ہیں اور اسی لیے ان کی رائے سنجیدہ، پکی، صائب اور متوازن ہوتی ہے۔ غالبیات کے حوالے سے انھوں نے تحقیق اور تنقید کی نئی راہیں نکالی ہیں اور ماہرین غالبیات میں ان کا نام قاضی عبدالودود، امتیاز علی عرشی، مالک رام کے ساتھ لیا جا سکتا ہے کہ جستجو بھی ان سے اکتسابِ فیض کر سکتا ہے اور ان کے معاصرین بھی انھیں مشعلِ راہ قرار دے سکتے ہیں۔

بہر حال، زیرِ نظر کتاب میں پندرہ مضامین، تین انٹرویو اور تین سوانحی تحریریں ہیں۔ یہاں یہ عرض کر دوں کہ "عہد اورنگ زیب کی اردو نثر کے تین نمونے، اردو زبان (ہندوستانی) کی پہلی گرامر" اور دوسرا مضمون "وَلی دکنی: انسانیت، محبت اور تصوف کا شاعر" اور تیسرا مضمون "قوالی کا چلن اور اردو غزل: ہند اسلامی تہذیبی ارتباط کا مرقع" خالص تحقیقی نوعیت کے ہیں، مگر اپنے ہر مضمون میں نارنگ صاحب کی تنقیدی بصیرت جھلکتی ہے۔ بنیادی طور پر نارنگ صاحب سکالر ذہن کے حامل ہیں، وسیع النظر ہیں اور "آج" کو گزرے ہوئے "کل" سے جوڑ کر دیکھتے ہیں۔ روایت کی توسیع یا ارتقاء کے قائل ہیں اور روایت کے اس قول کی تشریح مجسم ہیں کہ:

"Tradition is a term of much wider significance."

روایت سے بغاوت یا روایت سے انحراف، ناواقفی ہے اور یہاں میں عزیز قیسی کا یہ شعر پیش کروں گا کہ ؎

یاروں کو انحراف کا جس پر رہا غرور
وہ راستہ بھی دشت روایات ہی میں تھا

قوانین اگر فرسودہ ہوں یا عمل کے قابل نہ ہوں تو انھیں بدلا جا سکتا ہے، لیکن روایات بدلی نہیں جا سکتیں اور بنیادی شناخت بھی روایات کے بغیر مشکل ہی ہے۔ ہماری ادبی اور تہذیبی روایات میں متصوفانہ عقائد اور عارفانہ ترنگ بھی جان مضمون ہے اور امیر خسروؔ کا جہان شاد اور آباد آج بھی ہے۔ عرس کی محفل میں سماع خانہ ہے اور نظام الدین اولیا کے پائنتی میں مزامیر کے ساتھ، بھلی اور دھیمی آواز میں "چھاپ تلک سب چھینی رے موسے نیناں ملائی کے" کی صدائے بازگشت آج بھی کانوں میں رس گھول دیتی ہے اور آواز کا ارتعاش، ساز اور آواز سب مل کر، مسحور کن فضا تخلیق کر دیتے ہیں کہ بقول امیر خسروؔ ؎

من تو شدم، تو من شدی، من تن شدم، تو جاں شدی
تا کس نہ گوید بعد ازیں من دیگرم تو دیگری
خسروؔ غریب است و گدا، افتادہ در شہر شما
باشد کہ از بہر خدا، سوئے غریباں بنگری

اور معترضین کی خدمت میں، تمام اعتراضات کے جواب میں، خسروؔ کا یہ شعر پیش کروں گا کہ ؎

خلق می گوید کہ خسروؔ بت پرستی می کند
آرے آرے می کنم با خلق و عالم کار نیست

حقیقت یہ ہے کہ روح کی غذا، سماع خانہ ہی میں ملتی ہے۔ ہم سب صرف یہ بتا سکتے ہیں کہ راحت کیسے پہنچا سکتے ہیں، لیکن روح کو فرحت

پہچانے کی کیا صورت ہوگی، شاید ہم اس سے بے خبر ہیں ع

عشرتِ قطرہ ہے دریا میں فنا ہو جانا

یہ عشق کی راہ و تصوف کی راہ ہے اور یوں کہ۔

یہ عشق سمجھتا ہے، یہ عقل سے پنہاں ہے
قطرے میں سمندر ہے، ذرے میں بیاباں ہے
سو بار ترا دامن ہاتھوں میں مرے آیا
جب آنکھ کھلی دیکھا، اپنا ہی گریباں ہے

اب ان باتوں کو سمجھنے والے بہت کم رہ گئے ہیں، مگر نارنگ صاحب نے سبک ہوتی ہوئی ترازو کے شعر کا پلڑا گراں کر دیا ہے اور میں تو یہ کہوں گا کہ یہ انہیں کا حصہ ہے۔

جہاں تک ''بڑے بھائی سید سجاد ظہیر'' کا معاملہ ہے اور ترقی پسند تحریک کے بانی اور امام کی حیثیت سے ان کی شخصیت کا سوال ہے تو میرے خیال میں، ان میں تنظیمی صلاحیت واقعی تھی اور انہوں نے سب کو ساتھ لے کر چلنے کی روش اختیار کی اور میرؔاجی کی تنقید نگاری کو سراہا بھی۔ ترقی پسندی میں کٹر پن اور ادعائیت کی وجہ سے یہ تحریک زوال پذیر ہوتی چلی گئی۔ اسی لئے سید سجاد ظہیر کے بعد اختلافات بہت زیادہ ہوتے چلے گئے حالانکہ سید سجاد ظہیر کی زندگی میں ہی انتہا پسندی شروع ہو گئی تھی کہ بقول گوپی چند نارنگ:

> ''ایسا ہی ایک مضمون ظ۔ انصاری کا شائع ہوا ہے، جس میں انہوں نے حافظؔ کی شاعری کو رجعت پسندانہ اور فراری کہہ کر مطعون کرنے کی کوشش کی تھی۔ سجاد ظہیر نے جیل سے '[illegible]' کے عنوان سے ایک مضمون قلمبند کیا اور مثنوی ''زہرِ عشق'' کا دفاع کیا۔ یہ مضمون شاہراہ میں شائع ہوا، وہیں جیل ہی میں انہوں نے حافظؔ پر ایک مقالہ لکھنا شروع کیا جو بعد میں انجمن ترقی اردو (ہند) سے ذکرِ حافظ نام کی کتاب کے طور پر شائع ہوا۔ اس کی اشاعت پر سجاد ظہیر کے ادبی و علمی ذوق اور ان کے منصفانہ تنقیدی مزاج کی سب نے داد دی۔'' (تاثر، گوپی چند نارنگ، ص ۸۰)

اگر یہی توازن اور اعتدال ہوتا اور بقول گوپی چند نارنگ ''منصفانہ تنقیدی مزاج'' ہوتا جو سید سجاد ظہیر میں تھا تو یہ تحریک اس طرح زوال پذیر نہ ہوتی اور جس طرح مختلف تحریکات، رفتہ رفتہ ماضی کے اندھیروں میں گم ہو گئیں اسی طرح آج بھی، حال کے سینے میں، رفتہ رفتہ زوال کی طرف بڑھتی ہوئی تحریکات ہماری نظروں کے سامنے ہیں کہ بقول اقبالؔ ع

کہ شاخِ نازک پہ جو بنے گا وہ آشیاں ناپائیدار ہوگا

جدیدیت اگر ترقی پسندی کے خلاف ایک نظریاتی حربہ ہے اور انتہا پسندی ہی کا ایک رخ ہے کہ پورے کا پورا ترقی پسند ادب مسترد کر دینے پر بضد بھی ہے تو انجام کار آج جدیدیت کا انہدام کوئی حیرت کی بات نہیں۔

جہاں تک گوپی چند نارنگ کی تنقیدی نگارشات کا معاملہ ہے، میری رائے میں نارنگ صاحب روایات کا احترام کرتے ہیں اور محقق کے فرائض ادا کرتے ہیں۔ مزید برآں یہ کہ ماہرِ لسانیات ہونے کی وجہ سے داستانوی ادب پر انہیں کامل عبور حاصل ہوا اور یہ بات لطف سے خالی نہیں کہ جان گل کرسٹ، خود بھی ماہرِ لسانیات تھا اور داستان امیر حمزہ اسی نے ۱۸۰۱ء میں شائع کرائی اور ۱۸۰۳ء کی کتابوں کی فہرست میں، اسے بھی شامل کرایا۔ گل کرسٹ، گیان چند جین اور گوپی چند نارنگ۔ یہ تینوں نام اصل میں ماہرین لسانیات میں تو ہیں، مگر یہ تینوں نام داستانوی ادب کے حوالے سے بھی مشہور ہیں۔ اختلاف تو ہوتے رہتے ہیں، لیکن کام کی بات یہ ہے کہ:

"Scholarship even in the humblest form has its own rights" (Eliot)

جوشؔ کی شاعری پر، یوں تو پہلے بھی بہت کچھ لکھا جا چکا ہے۔ سردار جعفری نے ان کے فن اور شخصیت پر ایک طویل مقالہ بعنوان ''قبلۂ رندانِ جہاں'' شائع کرایا اور یہ عنوان بھی جوشؔ کے اس شعر سے مستعار لیا گیا کہ۔

جوشؔ کی بحثِ صدارت میں بس اتنا ہی ذکر
جوشؔ تو قبلۂ رندانِ جہاں ہے ساقی

اور اسی مقالے میں سردار جعفری نے اول قلعے کے اس یادگار مشاعرے کا ذکر بھی کیا ہے جہاں جوشؔ نے یہ شعر بھی پڑھا تھا کہ ۔

شیطان ایک رات میں انسان بن گئے
جتنے نمک حرام تھے ، کپتان بن گئے

بہر حال ، نارنگ صاحب نے ''جوشؔ کی معتوب فکر و فن'' کے عنوان سے ایک وقیع اور جامع مقالہ لکھ کر جوشؔ کی شخصیت اور جوشؔ کے فکر و فن کو کاغذی پیرہن میں ملبوس کر دیا ہے یا اردو قبا میں ملبوس کر دیا ہے۔

جاں نثار اخترؔ کی شاعری پر ایک مبسوط مقالہ بھی اسی مجموعے میں شامل ہے۔ میں نارنگ صاحب کی اس بات سے متفق ہوں کہ جاں نثار اخترؔ کی شاعری ، نرم لہجے کی شاعری ہے مگر نرم آہنگ یا بلند آہنگ ، موضوع سے الگ اپنا وجود نہیں رکھتا اور غزلوں کے حوالے سے فراقؔ کی یہ رائے کہ:

"Conversing Softly of love" (Firaque)

بہت حد تک صحیح ہے۔ میرؔ اور غالبؔ سے جو تہذیب وابستہ ہوتی ہے ، اسی تہذیب کی آواز غزلوں میں سنائی دیتی ہے اور یہ صرف تہذیب کی آواز نہیں بلکہ یہ آواز کی تہذیب بھی ہے اور ایک دل آویز لہجہ بھی اسی کی ایک شکل ہے ۔

اسی سبب سے ہے ، شاید عذاب جتنے ہیں
جھٹک کے پھینک دو ، پلکوں پہ خواب جتنے ہیں
وطن سے عشق ، غریبی سے بیر ، امن سے پیار
سب ہی نے اوڑھ رکھے ہیں ، نقاب جتنے ہیں

یہ دو اشعار ، عہد حاضر کے حالات سے قریب ہیں اور اقتدار کا خواب ، پلکوں پر سجائے ، ہر شخص ہمارے نقاب اوڑھ لیتا ہے۔ اقوال اور افعال کے تضادات کے سوا ، کچھ بھی قابل ذکر نہیں اور اسی مرحلے میں سیکولرزم ایک ایسا لفظ ہے جو آج تک کبھی بھی شرمندۂ معنی نہ ہو سکا اور اسی طرح عہد حاضر کی عکاسی کرتے ہوئے یہ دو اشعار بھی ملاحظہ فرمائیں کہ ۔

اتنے سادہ بھی نہیں ہم کہ بھٹک کر رہ جائیں
کوئی منزل نہ سہی ، راہ گزر رکھتے ہیں

رات ہی رات ہے ، باہر کوئی جھانکے تو سہی
یوں تو آنکھوں میں سبھی خواب سحر رکھتے ہیں

بقول گوپی چند نارنگ:

''جاں نثار اخترؔ کی نئی غزلیں آزادی کے بعد ، غزل کے نئے سرمائے میں ، ایک اہم اضافے کی حیثیت رکھتی ہیں۔'' (تپش نامۂ تمنا ، گوپی چند نارنگ ، ص ۱۱۹)

میں نارنگ صاحب کی اس رائے سے متفق ہوں۔ نئی شاعری اگر جاں نثار اخترؔ سے ، اکتساب فیض کرے ، تو یہ ایک خوش گوار تبدیلی ہوگی۔

''ساحرؔ لدھیانوی اور بھجن کی معنویت'' ایک نیا موضوع ہے۔ اب تک ساحرؔ لدھیانوی کو ایک ترقی پسند شاعر کی حیثیت سے دیکھا اور دکھایا گیا ہے اور ساحرؔ کے عشقیہ نغمے بہت مقبول ہوئے ہیں ، لیکن ساحرؔ کے بھجن بھی کم نہیں۔ بے ثباتی عالم کا احساس اور کوری دنیا داری سے بیزاری ، ساحرؔ کے بھجن کی خصوصیت ہے اور نارنگ صاحب نے اس موضوع کا حق ادا کر دیا ہے۔ اس حوالے سے نارنگ صاحب نے اپنے خیالات کا یوں اظہار کیا ہے کہ:

''ساحرؔ کے یہاں ایسے بھجن بھی ہیں جو رام کی روایت سے متعلق کہے جا سکتے ہیں۔ یہاں بحث ، مذہبی عقیدت سے نہیں ، شاعری کی ذہنی تخلیقی تحریک سے ہے جیسا کہ پہلے اشارہ کیا جا چکا ہے۔ رام کی مرکزیت اور معنویت ، کرشن کی روایت سے یکسر مختلف ہے۔ ساحرؔ کے اس نوع کے بھجن بھی اپنے سبک رواں اور رسیلے انداز اور مخصوص امیجری اور لفظیات کے باعث غور طلب ہیں۔ ان بھجنوں کا غالب رویہ اخلاقی اور روحانی ہے ۔

کام ، کرودھ اور لوبھ کا جگت نہ آیا راس
جب جب رام نے جنم لیا تب پایا بن باس

ایسے مصرعے ہیں جو زبان زد خاص و عام ہیں۔ ان میں اخلاقیات بھی ہے اور حق و باطل یا نیکی و بدی کی ابدی اور ازلی کشاکش کی تفہیم بھی جو کشش بھی رکھتی ہے اور

لطف و اثر بھی۔

کل جب تک چلی آتی ہے ست جگ کی یہ ریت
سب کچھ ہار چکے جب اپنا، تب ہو رام کی جیت

جگ بدلے پر بدل نہ پایا، اب تک یہ اتہاس
جب جب رام نے جنم لیا تب تب پایا بن باس

(تپش نامۂ تمنا، گوپی چند نارنگ، ص ۱۲۵)

میرے خیال میں ساحر نے رام کو علامت بنا کر، سماج کی تحلیل نفسی کی ہے۔ جب تک کوئی اپنا سب کچھ لٹا نہیں دیتا، تب تک بے نیاز گردش دوراں نہیں ہوتا، حالاں کہ یہ کہنا تو آسان ہے، مگر کرنا دشوار ہے۔ کج کلاہی کی رسم اب نہیں رہی یعنی ہوائے ظلم و ستم، سو جتن کے ساتھ چلے تو چلے مگر کج کلاہی پر حرف نہ آئے۔ نارنگ صاحب شاید اس سے متفق نہ ہوں مگر میرے خیال میں، سچائی کی راہ پر چلنے والا، انجام کار تنہا ہو جاتا ہے جیسے کہ سوئی دریائے نیل کے کنارے تنہا تھے، مہاتما بدھ، گیا میں پیپل کے پیڑ کے نیچے تنہا تھے عیسیٰ صلیب پر تنہا تھے اور یہ بات لطف سے خالی تو نہیں کہ عیسیٰ نے عفو و کرم کی تلقین بڑے زور و شور سے کی، مگر عیسائیوں نے ہر جنگ میں مظالم ہی ڈھائے ہیں اور اب تو ایسا لگتا ہے کہ:

> "There was only one christian, ever borned in this world, the christat the cross"

تو ایسا لگتا ہے کہ بقول ندا فاضلی:

پھر روشن کر، زہر کا پیالہ، چمکا نئی صلیبیں
جھوٹوں کی اس دنیا میں سچے کو تابانی دے مولا

آج یعنی، حال کے صیغے میں، ہر سچائی کسی گھائل پرندے کی طرح چٹان سے ٹکراتی ہے اور اپنا وجود ختم کر دیتی ہے۔ آج کا انسان تنہا ہے اور ہر محفل میں شریک ہونے والا بھی تنہا ہے۔ اس لیے کہ ہر تعلق کے گرد مفادات کی لکیریں کھینچی جا چکی ہیں اور اس لیے تعلقات کی حدیں قائم ہو گئی ہیں۔

من حیث المجموع، ساحر لدھیانوی اور بھجن کی معنویت کے حوالے سے نارنگ صاحب نے ساحر کی شاعرانہ صناعی کو نہ صرف ابھارا ہے بلکہ ساحر کو نئے انداز سے روشناس بھی کیا ہے۔ بے ثباتی عالم اور نیکی کی تلقین، شاید یہی دو اہم پہلو ہیں جو متصوفانہ عقائد سے وابستہ شاعری میں جان مضمون بھی کہے جا سکتے ہیں۔ یہاں بھجن کی معنویت کے سلسلے سے گوپی چند نارنگ کچھ اس انداز سے ارقام فرماتے ہیں کہ:

> "بھجن کی شعری کائنات وسیع بھی ہے اور محدود بھی۔ وسیع اس لئے کہ روحانیات یا اخلاقیات بھی کرۂ آسمانی کی طرح ہے جو آدمی ہے اور ذات بھی اور محدود اس لئے کہ شعور انفرادی کی عقیدت یا شردھا، بہر حال، عقیدت کا معاملہ ہے اور عقیدہ وحدانی ہوتا ہے۔ اس میں یکتائی ہے دوئی نہیں۔" (تپش نامۂ تمنا، گوپی چند نارنگ، ص ۱۳۱)

جاوید اختر کی شاعری "پیڑ سے لپٹی سوچ کی بیل" نارنگ صاحب کوئی شاعری سے قریب بھی کرتی ہے اور دور بھی۔ نارنگ صاحب بنیادی طور پر کلاسیکی ادب کے جوہر شناس اور غالب کے قدر شناس بھی۔ شاید اس لئے مضمون تو غالب کے اس شعر سے شروع ہوتا ہے کہ ؎

ہوگا کوئی ایسا بھی کہ غالب کو نہ جانے
شاعر تو وہ اچھا ہے پہ بدنام بہت ہے

❀❀❀

اردو شاعری (ریختہ) کا آغاز تو امیر خسرو (وفات 1325) سے ہو جاتا ہے، لیکن اردو نثر کی پہلی مستند تصنیف فضل علی فضل کی کربل کتھا کا زمانہ اس کے چار صدی بعد کا ہے (سنہ تصنیف 33-1732)۔ تعجب ہے کہ اردو کی پہلی گرامر فضل علی فضل کی کربل کتھا سے کم از کم پینتیس (35) برس پہلے، اواخر سترہویں صدی یعنی بعہد اورنگ زیب لکھی جا چکی تھی۔ (تپش نامۂ تمنا، گوپی چند نارنگ، ص ۱۱)

گوپی چند نارنگ، ہیتی تنقید اور کوہان کا ڈر

• ڈاکٹر مناظر عاشق ہرگانوی

نئے افکار و ادراک کے لئے فقط مغرب کی انگلی پکڑ کر چلنے والے بعض قلم کاروں کو اس کا دکھ ہوا کہ پروفیسر گوپی چند نارنگ نے ساختیات اور پس ساختیات کے ساتھ ساتھ مشرقی شعریات کو کیوں کھنگال ڈالا اور یہ کہ علمی و ادبی نظام میں نیا مکالمہ قائم کر کے ہلچل کیوں پیدا کی؟

خاص طور پر جدیدیت کی تبلیغ کرنے والے بعض حضرات نے باضابطہ مہم چلائی کہ تھیوری کے حوالے سے کہیں گوپی چند نارنگ عہد ساز شخصیت نہ بن جائیں، لیکن بغض و حسد کی آندھی کے باوجود گوپی چند نارنگ منطقی، سائنسی اور ساختیاتی بصارت و بصیرت کے ضامن بنے، فکر شناس بنے اور تفہیم و تشکیل کے داعی بنتے چلے گئے۔ انہوں نے ذات کے خول سے باہر نکلنے کی، سماج سے بے تعلقی کی اور ایک ہی محور کے گرد چکر کاٹنے اور یک رنگیت سے آزاد ہونے کی سوجھ بوجھ دی اور وسعت نظر آگہی عطا کی۔

گوپی چند نارنگ کی لسانیات اور مابعد جدیدیت کی کشادگی کو محدود نظر سے دیکھنے والوں میں "عقلِ کل" کے مالک شمس الرحمن فاروقی بھی ہیں۔ گوپی چند نارنگ نے ۱۹۹۷ء میں ماہنامہ "صریر" کراچی میں لکھا:

> "نئی تھیوری کے بارے میں جو کچھ لکھا جا رہا ہے وہ نئے علم کی جستجو اور طلب میں ہے۔ اس کا مقصد کسی کو نشانہ بنانا نہیں ہے، نہ ہی کسی کے مفروضات کو نظر میں رکھ کر اس پر حملہ کرنا مقصود ہے، لیکن کیا وجہ ہے کہ شمس الرحمن فاروقی برابر الٹی سیدھی باتیں لکھتے چلے جا رہے ہیں۔ (مضمون: ہیتی تنقید اور کوہان کا ڈر)

غور و فکر کی صفت پر سوال کھڑا کرنا لازمی ہے۔ گوپی چند نارنگ نے ایسا ہی کیا ہے، لیکن شمس الرحمن فاروقی نے صرف ایک خانہ زاد اور سکہ بند نظریہ کو فروغ دینے اور اسی کے گرد گھومتے رہنے کے لئے تعصب برتا ہے۔ نارنگ کی نئی سوچ پر قدغن لگانے کی کوشش کی ہے۔ اس محاذ آرائی کی وضاحت گوپی چند نارنگ اس طرح کرتے ہیں:

> "ساختیاتی ڈسکورس نے "امریکی نیو کریٹسزم" کی چولیں کھول کر دی ہیں اور شمس الرحمن فاروقی کا ہیتی تنقید کا ماڈل، امریکی نیو کریٹسزم، پر ٹکی ہے۔ بہت سوں کو شاید یہ معلوم نہیں کہ چند برس پہلے فاروقی صاحب ساختیات سے اتنے ناخوش نہیں تھے بلکہ "شعر شور انگیز" کی اشاعت سے پہلے کے ایک اعلان میں انہوں نے مشتہر کیا تھا کہ اس کتاب میں اشعار میر کا "وضعیاتی مطالعہ بھی پیش کیا جائے گا (وضعیاتی سے مراد ساختیاتی) تب وہ پال دی مان وغیرہ کے بھی بہت قائل تھے، لیکن جیسے جیسے انہیں احساس ہوتا گیا کہ پس ساختیات سے تو وہ بنیادیں ہی منہدم ہو گئی ہیں جن پر ہیتی تنقید قائم تھی تو ان کے لئے سوائے اس کے چارہ نہیں تھا کہ وہ ساختیاتی ڈسکورس کی مخالفت کریں۔"

ادب کی ادبی سیاست اپنی جگہ پر، لیکن بزعم خود نظریات سے الٹا سیدھا الجھنا دانشمندی نہیں ہے۔ گوپی چند نارنگ کے نزدیک نئی فکریات نے مدلل ثابت کر دیا ہے کہ فن پارہ نہ تو خود مختار ہے نہ خود کفیل اور معنی کی تشکیل میں زبان، تہذیب اور معاشرہ سب شریک ہیں۔ فاروقی کے حوالے سے ان کا مکالمہ نئی جمالیات اور نئی شعریات سے آگاہ کرتا ہے اور بعض غلط فہمیوں کا ازالہ بھی کرتا ہے۔

''دریدا دراصل فاروقی صاحب کی چڑ بن چکا ہے۔ ''شعر شور انگیز'' جلد دوم کا پورا مقدمہ غیر ضروری مباحث سے بھرا پڑا ہے جو دریدا اور تھیوری کے شدید نفسیاتی دباؤ میں لکھے گئے ہیں۔ فاروقی صاحب خود کہتے ہیں کہ سوسیئر کی لسانی بصیرتوں کے بعد تمام علوم انسانیہ وہ نہیں رہے جو پہلے تھے۔ مجھ حقیر کا خیال ہے کہ بارتھ اور دریدا کے بعد ادبی تنقید وہ نہیں رہی جو پہلے تھی۔ دریدا تو دور رہا، شمس الرحمن فاروقی سوسیئر کو بھی ٹھیک سے سمجھ نہیں سکے، ورنہ وہ اس قدر جھنجھلاہٹ کا شکار نہ ہوتے۔''

میکانکی علم اور غلط تاویلوں کو کھینچ تان کر بیان کرنے پر ایسی ہی نشاندہی ہونی چاہئے تھی جیسی نارنگ نے کی۔ مفاد پرست بے جا وقتی کائنات کے حصار کو 'میں' کے ساتھ زندہ رکھنے کی ناکام کوشش ادب میں پرچون کی دکان کہلائے گی جہاں صرف انا ہے اور 'میں' ہے۔ گوپی چند نارنگ نے فاروقی کے خود پیدا کردہ مسئلے کو یوں معنی پہنایا ہے:

> ''وہ نئی تھیوری کی بصیرتوں کو للچائی ہوئی نظروں سے دیکھتے بھی ہیں اور ان کو صاف صاف قبول بھی نہیں کرنا چاہتے۔ چنانچہ ان کی ایجاد بندہ تھیوری اس داخلی تضاد سے اندر ہی اندر Crack ہو رہی ہے۔ حق بات تو یہ ہے کہ سب جانتے ہیں کہ انہوں نے جدیدیت کو بھی 'شب خون' برانڈ جدیدیت بنا دیا تھا (جو سکہ بند ہو کر از کار رفتہ ہو گئی ہے) تھیوری چونکہ Dynamic ہے وہ خانہ زاد نہیں ہو سکتی۔ تھیوری کسی سکہ بند نظریے میں مقید نہیں ہو سکتی۔ یہ کشادگی اور سماجی حرکیات کی طرفیں کھولتی ہے۔''

شمس الرحمن فاروقی معروضیت کی بات کرتے ہیں۔ خود کفیل اور خود مختار ہونے پر بحث کرتے ہیں اور منشائے مصنف کی رد کی رٹ لگاتے ہیں۔ اس شعوری پابندی، غیر منطقی توجیہ گری و طرز اظہار اور فکری کشمکش کی وضاحت کو سند گوپی چند نارنگ عطا کرتے ہیں:

> ''پس ساختیاتی فکر اگرچہ مصنف کو معنی کا حکم نہیں مانتی یا قاری کے زمانی تفاعل پر بھی زور دیتی ہے تو اس کی تہہ میں منشائے مصنف کے رد یا اقرار کی بحث ہرگز نہیں۔ مسئلہ معنی محض کا نہیں تشکیل معنی، معنی کی زمانیت اور قاری کے تفاعل کا ہے۔ اگر فاروقی صاحب ایسا نہیں سمجھتے ہیں جو وہ سمجھتے ہیں تو یہ ایک شدید غلط فہمی ہے۔ امریکی نیو کریٹسزم میں The Intentional Fallacy کے بعد ان بحثوں کو بہت پھیلایا گیا۔ صرف اس لئے کہ فن پارے کی معروضیت یا خود مختاری کو مستحکم کیا جائے، لیکن پس ساختیات (یعنی نئی تھیوری) ان دونوں کو یعنی مصنف کو اور فن پارے کو اس طرح سے دیکھتی ہی نہیں، موضوعیت ہو یا معروضیت دونوں کی حیثیت مفروضے سے زیادہ نہیں، کیونکہ دونوں تہذیب اور سماج کی تشکیل ہیں اور تحرک آشنا ہیں۔''

دراصل باشعور موضوعیت یا موضوع انسانی یا Human Subject کی خود تشکیل نہیں ہے یعنی تحرک آشنا ہے۔ ایسے میں قطعائیت اور رد قطعائیت کیا معنی رکھتا ہے، جب قطعائیت خود ایک 'تشکیل' ہے۔

قابل تفہیم حوالہ کو اگر کوئی نہیں سمجھنا چاہے تو موجودگی بے معنی ہو جاتی ہے۔ فاروقی الزام لگاتے ہیں کہ پس ساختیات اتنی انقلابی نہیں ہے جتنی نارنگ سمجھتے ہیں۔

ارادی غلطی کا یہ جبر ہے ورنہ ساختیات تو متحرک ہے۔ اس میں سکہ بند نہ ہونے اور تغیر آشنا رہنے کی قوت ہے کیونکہ یہ تاریخ اور سماج کے محور پر تغیر پذیر ہے۔ کھولنے اور کھولتے جانے کی کارکردگی اور پراسراریت بھی اس میں ہے۔ پس Infrastructure Codes اور Dynamism کو سمجھنے کی ضرورت ہے، جو سمجھنا نہیں چاہتے وہ الزام تراشی ہی کر سکتے ہیں، بت پرستی اور جکڑ بندی میں محبوس ہونے اور اس کے شکست ہو جانے پر گوپی چند نارنگ نے تفصیل سے سمجھانے کی کوشش کی ہے:

> ''ویسے Human Subject کے ماورائی بنیادوں

سے بے دخل کرنے کے، مبارک کام کا آغاز تو فرائڈ
اور مارکس کے ہاتھوں شروع ہو گیا تھا۔ ہوسرل اور
ہائیڈیگر نے اسے مزید آگے بڑھایا۔ وجودیت میں
ذات کی اجنبیت Alienation اور بے معنویت سے
یہ دائرہ مکمل ہو گیا۔ نئی فکریات نے ابتدا تو اور کیا کہ
کارٹیسیائی سکہ بند بنیاد کے ڈھانے میں جو کسر رہ گئی
تھی اسے لاکاں اور اس کے معاصرین نے پورا کر
دیا۔ یہی وجہ ہے کہ معنی کے کسی ماورائی مرکز پر مبنی ہونے کا
سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔ چنانچہ معنی جامد نہیں، تاریخ کے
محور پر حرکیاتی ہے۔ یہ جتنا افتراقی ہے اتنا زمانی طور پر
موخر بھی ہوتا رہتا ہے۔ اسی لئے معنی جتنا سامنے ہے
اتنا غیاب میں بھی ہے۔"

تو طرز ذہن کے بعد ہی موتی ہاتھ آتا ہے۔ جان بوجھ کر موتی کے دستیاب
نہ ہونے کی بات کی جائے تو معنی کی زمانی و مکانی تعبیر کے فلسفیانہ
جواز کو کیسے جانا جا سکتا ہے؟ تکثیر معنی اور حرکیات کی عمل راہ کو کیسے پہچانا
جا سکتا ہے؟ مستقبل میں سفر کرنے والے کی معنی کی پیچیدہ تہہ تک کیسے
رسائی ہو سکتی ہے؟ اور قرأت کے تفاعل کے لین دین کے نتیجے سے
واقفیت کیسے ہو سکتی ہے؟

کیا آمریت سے؟ تحکمانہ رویہ سے؟ کیا ادب کو لونڈی
بنا کے؟ غلام بنا کے؟

شمس الرحمن فاروقی کو اعتراض ہے کہ نئی فکریات کے
رویے سے کسی اردو تخلیق کا مطالعہ نہیں پیش کیا گیا ہے۔

دن کو رات کہنے والے کو روشنی کیسے دی جائے کہ خود
نارنگ کے ادھر کے مجموعہ ہائے مضامین (ترقی پسندی، جدیدیت،
مابعد جدیدیت، جدیدیت کے بعد، فکشن شعریات: تشکیل و تنقید،
سانحہ کربلا بطور شعری استعارہ) علاوہ ازیں وزیر آغا، فہیم اعظمی، نظام
صدیقی، قمر جمیل، شافع قدوائی، مولا بخش، آصف فرخی اور دوسروں کے
مضامین موجود ہیں۔ کتابیں منظر عام پر آ چکی ہیں۔ "تحریر، دریافت،
اوراق، صوفات" کو ہمارا جرنل اور کتنے ہی رسائل میں مقالے بکھرے
پڑے ہیں۔ نئے ڈسکورس کا اثر سرچڑھ کر کیسے بولنے اس بابت گوپی
چند نارنگ یا تفصیل بتاتے ہیں:

"شکایت تو ان پڑھے لکھوں سے ہے جو آنکھیں
رکھتے ہوئے بھی بے خبر ہیں۔ ضروری نہیں کہ اثرات
وہاں ملیں جہاں ان کا اعلان ہو۔ اثرات تو بے بتائے
اور لاشعوری بھی چلتے ہیں۔ زمانہ بدل گیا، حالات
بدل گئے تو ادب و تنقید بھی لامحالہ بدلیں گے۔ نعرے
بازی والی ترقی پسندی بدل گئی تو جدیدیت بھی وہ نہیں
رہی۔ چلئے بحث کی خاطر اگر ان کو مان بھی لیا جائے تو
کیا اردو میں لکھنے والوں کی کسی کوتاہی یا کمی سے لازم
آتا ہے کہ ضابطہ علم میں کوئی کمی ہے۔ تبدیلیاں تہذیبی
شرائط پر ہوتی ہیں۔ نئی فکریات کوئی حکم نامہ تو ہے
نہیں، افہام و تفہیم سابقہ روش سے الگ ہے اور
آسان بھی ہے۔ تاہم اگر فاروقی صاحب ایسا سمجھتے
ہیں تو دریدا کی نئی کتاب Acts of Literature
(edt. Attridge,1992) یا ٹیری ایگلٹن کی کتاب
ولیم شیکسپیئر (ہاز مطالعہ سیریز، آکسفورڈ، ۱۹۸۶)
دیکھیں۔ انہیں اپنے سوال کی بے وقتی کا خود ہی
اندازہ ہو جائے گا۔ اردو اور خود فاروقی صاحب بدل
گئے ہیں ورنہ 'تاریخ' کی طرف کیوں جاتے۔ وہ تو
ادب کو تاریخی اور سماجی قدر سے ہٹ کر بتاتے تھے اور
ضد بھی کرتے تھے۔"

نئی فکریات ادب کی نوعیت، ماہیت اور قرأت کے تفاعل سے بحث
کرتی ہے اور نئی بصیرتوں سے کام لیتی ہے۔ نئی تھیوری نے نئی
فکریات کی بہت سی ترجیحات کو بدل دیا ہے۔ یہ بدلاؤ فطری ہے کہ
مقصدی، غیر مقصدی، منطقی یا غیر منطقی، تخلیقی اور تعمیری خانوں میں
اسے منقسم نہیں کر سکتے۔ اس سے اظہار اور آہنگ متاثر ہوا ہے، لیکن

معنی اور کیفیتی کیش کا تنوع اور آزادی، کشادگی سامنے آئی ہیں جو زبان اور ذوق دونوں کی وسعت، شگفتگی، پہچان اور دعوتِ فکر کو سامنے لاتی ہیں اور طرزِ اظہار میں تازگی و وسعت پیدا کرتی ہیں۔ اس کی وضاحت گوپی چند نارنگ اس طرح کرتے ہیں:

"نئی فکریات نے بہت سی ترجیحات کو بدل دیا ہے۔ چند لفظوں میں ان سب کا احاطہ ممکن نہیں۔ ویسے بھی ساختیاتی موقف ایک باغیانہ موقف ہے جو کسی سکہ بند تعریف کا متحمل نہیں ہو سکتا۔ تاہم جو تنقید معنی کے قائم بالذات یا کسی ماورائی مرکز کے تابع نہ ہونے یا متن کے خود مختار اور خود کفیل نہ ہونے، نیز ادب کے ثقافت و معاشرے کے اندر کسی نہ کسی سماجیاتی یا نظریاتی حالت میں پیدا ہونے اور کسی موقف کے "معصوم موقف" نہ ہونے اور اس کے ساتھ ساتھ قاری کے تفاعل اور قرأت کے عمل میں معنی کو Dynamic یعنی تحرک آشنا سمجھے یعنی معنی در معنی کو کل معنی نہ سمجھے یا حرکیاتِ معنی کو تاریخیت کا حصہ اور لااشتراکی عمل سمجھنے کو بطور اصول تسلیم کرتی ہو اور ان کی روشنی میں ادب کا مطالعہ کرتی ہو وہ کچھ اور نہیں پس ساختیاتی (مابعد جدید) تنقید ہی قرار پائے گی۔"

فاروقی صاحب جاہ اور مصلحت آمیز خیال جب اور جواز، اہمیت اور فوقیت کے ارتقاء پر روک لگانے کی شعوری کوشش کرتے ہیں۔ اگر نظریات کے بدلاؤ سے استفادہ نہیں کیا جائے تو اقتصادیات، سیاسیات، لسانیات، سماجیات، نفسیات، سائنسیات اور ادبیات کبھی میں مسلسل اور تحرک آشنا آگہی کا خاتمہ ہو جائے گا۔ اس طمع سازی کی پول گوپی چند نارنگ اس طرح کھولتے ہیں:

"تبدیلی اس وقت جائز تھی جب فاروقی صاحب کو Suit کرتی تھی اور جب موصوف کی آمریت کو Suit نہیں کرتی تو تبدیلی ناجائز ہے۔ آج کے دن نظریات بدلنے کی بھی خوب رہی یعنی سوسئیر کی بصیرتیں جنھوں نے انسانی علوم کی بنیادوں کو بدل دیا اور لاکاں، آلتھیوسے، فوکو اور دریدا کی نئی فلسفیانہ پیش رفت جس نے فکرِ انسانی میں تغیر پیدا کر دیا، شمس الرحمن فاروقی اس کو 'آئے دن کے فیشنوں کا بدلنا' کہہ رہے ہیں۔ اگر ایسا ہے تو کیا وجہ ہے کہ وہ خود اپنی تحریروں میں ان مفکرین کا نام لیتے ہوئے نہیں تھکتے۔ موقع بے موقع ان کے حوالے دیتے ہیں اور طویل اقتباسات نقل کرتے ہیں۔ ضرورت ہو یا نہ ہو وہ ذکر ضرور لے آتے ہیں۔ قاری کو مرعوب کرنے کے لئے یا کنفیوز کرنے کے لئے؟ یہ اگر غیر اہم ہیں تو ان کی توجہ کی ضرورت کیا ہے؟"

اس سلسلے میں گوپی چند نارنگ نے جمیل یوسف کے ایک مضمون کا حوالہ دیا ہے جنھوں نے فاروقی کے مضمون "غزل کی کلاسیکی شعریات" میں ہانس یاؤس کے بے جا طویل اقتباسات نقل کر کے مضمون کو ناقابلِ قبول بنا دیا ہے:

"کیا اس طویل مضمون سے ان کا مقصد قارئین پر رعب ڈالنا اور انھیں کنفیوز کرنا ہے۔ مجھے تو یوں لگتا ہے جیسے خود انھیں بھی واضح طور پر اس امر کا ادراک نہیں ہے کہ وہ کہنا کیا چاہتے ہیں۔"

گوپی چند نارنگ نے فاروقی کے ذریعہ کنفیوژن پیدا کرنے کی عادت کی سچائی اس طرح بیان کی ہے:

"فاروقی صاحب کی پرانی عادت One-upmanship کی ہے اور وہ قاری کو مرعوب کرنے کے لئے جا و بیجا نام پھینکتے رہتے ہیں۔ Name Dropping اور حوالے دیتے رہتے ہیں جن کا کوئی تعلق تحریر کے Substance سے نہیں ہوتا۔ گویا فیشن اور فارمولے کے ساتھ اڑنے کی عادت خود ان کی ہے۔

دوسروں کی نہیں۔"

شمس الرحمن فاروقی وقت کی آواز کا ساتھ نہیں دے سکے۔ وہ آج بھی ۱۹۵۰، ۱۹۶۰ اور ۱۹۷۰ کے درمیان خود کو پاتے ہیں یا کلاسکیت کی دہائی لگاتے ہیں۔ اسی لئے ابہام و تفہیم سے اپنے آپ کو بچاتے ہیں۔ رد و قبول پر ان کی نگاہ سطحی ہے۔ نئی تھیوری کے مباحث سے کتراتے ہیں، لیکن نئی نظریات اور نئی تخلیقیت کی تحریک میں خود بھی شامل کرنے کی فکر میں لگے رہتے ہیں۔ ایک مثال New Historicism کی ہے۔ وہ اس کا ذکر اس طرح کرتے ہیں گویا یہ پس ساختیاتی فکر سے بنیادی انحراف ہو۔ حالانکہ باختن سے آگے کی ادبی فکر اور نئی تعبیر و توسیع سے وہ آگاہ نہیں ہیں۔ گوپی چند نارنگ اس فرسودگی اور حصار کشی کو اس طرح آئینہ دکھاتے ہیں:

> "پہلے تو تاریخ کو فاروقی ٹاٹ باہر کھتے تھے، اب اس کی رٹ لگانے لگے ہیں۔ یہ انقلاب کیسے آیا؟ گویا کوئی نئی چیز ہو، اونگھتے کو ٹھیلتے کا بہانہ۔ رہا مارکسی فکر کا سنبھالا تو وہ اس بات کو کیسے نظر انداز کر دیتے ہیں کہ اس عہد کا سب سے بااثر تھا دیری ایگلٹن جس کے آل احمد سرور بھی قائل ہیں، مارکسی ہے اور سب سے مشہور دانشور جس کا شرقی وسطی اور برصغیر میں بھی اثر و نفوذ ہے یعنی ایڈورڈ سعید وہ بھی مارکسی ہے۔ مزید یہ کہ پس ساختیات بطور فلسفہ اگرچہ دیگل پر سوال اٹھاتی ہے، لیکن اس کی جدلیات میں ایک Shade بائیں بازو کا بھی ہے اور رد تشکیل سے بھی بائیں بازو والوں کو مفر نہیں۔ مارکسیت ایک ساختی پراجیکٹ بھی ہے۔ یہ نئی فکر کی کشاکشی ہے اور ارتقا کا لازمہ بھی ہے۔"

نئی تھیوری کے سمندر میں لہریں ہی لہریں ہیں جنہیں گننے کے لئے اکیسویں صدی کے چیلنج کو بھی قبول کرنا ہوگا۔ حقیقت اور تحرک کے زندہ اور تغیر آشنا فلسفے تک رسائی حاصل کرنی ہوگی، ادب کی ذہنی حقیقت کی قرأت کو وسعت دینا ہوگا اور ادبی جکڑ بند حسیت کو نئے تناظر سے آشنا کرانا ہوگا ورنہ ناگزیر تبدیلیاں تو ہوں گی ہی، یہ مجروح اور لہولہان کر دیں گے۔

کیا کوہان کا ڈر ہے، کیا کوہان تو ہوگا
کیا افغان کا ڈر، کیا افغان تو ہوگا

❀❀❀

فراقؔ کی شاعری میں ایک ایسا حسن، ایسا رس اور ایسی لطافت ہے جو ہر شاعر کو نصیب نہیں ہوتی۔ ہندوستانی لب و لہجہ اور احساس جمال اردو شاعری میں پہلے بھی تھا، فراقؔ کا کمال یہ ہے کہ انہوں نے خدائے سخن میر تقی میرؔ کی شعری روایت کی بازیافت کی اور صدیوں کی آریائی روح سے ہم کلام ہو کر اسے تخلیقی اظہار کی نئی سطح دی۔ ان کی شاعری میں ہماری تہذیب کی صدیاں بولتی ہیں۔ ان کا کہنا ہے کہ شاعر کے نغمے وہ ہاتھ ہیں جو رہ رہ کر آفاق کے مندر کی گھنٹیاں بجاتے ہیں۔ وہ جہاں انگیزی کے رومانی شاعروں سے متاثر ہیں، وہیں سنسکرت کاویہ اور شرنگار رس کی روایت کا بھی ان کے نظریہ جمال پر گہرا اثر ہے۔ فراقؔ کا بنیادی موضوع حسن و عشق کی کیفیات اور جمالیات ہے۔ وہ جذبات کی تھر تھراہٹوں، جسم و جمال کی لطافتوں اور نشاط و درد کی ہلکی گہری کیفیتوں کے شاعر ہیں۔ ان کی آواز میں ایک ایسا رس، نرمی، لوچ اور دھیما پن ہے جو ان سے خاص ہے۔ (اردو غزل اور ہندوستانی ذہن و تہذیب، گوپی چند نارنگ، ص ۴۳۰)

صداقت اور انکشافی قوت ہے کہ آج بھی یہ شاعری
انسانی سربلندی اور شرف و امتیاز پر ہمارا اعتماد بڑھاتی
ہے۔ زندگی کے حسن و نشاط اور کیف و سرور کے لطف کو
بڑھا دیتی ہے۔''(ص ۱۳)

انسانی سربلندی اور زندگی سے بڑھ کر اور کیا شے ہو سکتی ہے۔ غالب کی شاعری کو جس زاویے سے دیکھئے اس کا مرکز و محور الگ نہیں ہوتا اور یہ دونوں اپنے آپ میں غیر معمولی تو ہیں اور حیرتیں ہیں کس اس کے بوالعجبی و بوقلمونی سب کو حیرت میں ڈالے ہوئے ہے۔ غالب نے دنیا کی اسی حیرت زا کیفیت اور آدم ذات کو ہی مرکز بنایا اور نشانہ بھی اور اس کے درمیان اپنے آپ کو بھی لا کھڑا کیا۔ اسی لئے اکثر زندگی کی طرح غالب بھی نا فہم اور کج فہم نظر آتے ہیں، کبھی سوالوں کے گھیرے میں، کبھی وہ سب کو گھیرے یا سب ان کو گھیرے میں لا کھڑا کر دیتے ہیں ناقدوں کو بالخصوص، لیکن تہ داری گتھی سلجھاتے نظر آتے ہیں، جس کی تازہ ترین اور قابلِ قدر کوشش ہے یہ کتاب اور گوپی چند نارنگ جو غالب کے شعر کی طرح چیز ہے دگر است، جسے نارنگ نے نامعلوم کا سفر کہا ہے اور یہ کارآمد جملہ:

''بالعموم ہم غالب کو وہاں ڈھونڈتے ہیں جہاں روشنی
ہے، جہاں سب معلوم ہے۔ غالب شعریات میں
سب کچھ روشنی میں ہو ایسا نہیں ہے۔''(ص ۱۴)

اب دیکھنا یہی ہے کہ یہ نامعلوم کا سفر معلوم اور اس سے زیادہ محسوس تک کس طرح گزرتا ہے۔ گفتگو حالی کی ''یادگارِ غالب'' کے ذریعہ آگے بڑھتی ہے۔ چند سطروں کے بعد یہ اعتراف بھی ''آج بھی غالب پر سب سے اچھی کتاب ''یادگارِ غالب'' ہی ہے اور غالب تنقید کی اکثر راہیں اسی کتاب سے نکلتی ہیں۔ یہ نارنگ کا ایماندارانہ اعتراف ہے ورنہ اکثر جدید ناقدِ غالب یا تنقید شناسی کے ضمن میں حالی کو خاطر میں نہیں لاتے اور بعض تو مذاق اڑاتے نظر آتے ہیں، لیکن نارنگ حالی کو پوری اہمیت دیتے ہیں خصوصاً حالی کی دو اصطلاحات پر ''طرفگیِ خیالات'' اور ''جدت و ندرتِ مضامین'' حالانکہ انہیں دونوں کے ارد گرد جدید تنقید بھی نظر آتی ہے تاہم حالی کی روشن خیالی انہیں موافق نہیں آتی۔ حالی کی اہمیت تسلیم کرتے ہوئے نارنگ صاف طور پر یہ لکھتے ہیں:

''حالی نے بجا طور پر سب سے زیادہ زور طرفگیِ
خیالات اور جدت و ندرتِ مضامین پر دیا ہے۔ یہ سب
تو بہت خوب ہے مگر اس پر نظر رکھتے ہوئے اور حالی کی
آرا سے استنباط کرتے ہوئے ہماری سعی و جستجو اس سے
ذرا ہٹ کر ہے اور ہماری کوشش یہ رہی ہے کہ اس
رسومیاتِ شعری کے پس پشت کیا کوئی اضطراری و
لاشعوری حرکی تخلیقی عنصر یا افتادِ ذہنی ایسی بھی ہے یا
دوسرے لفظوں میں کوئی ناگزیر شعری یا بدیہی منطق
ایسی بھی ہے جو غالب کی نادرہ کاری یا طرفگیِ خیال کی
تخلیقیت میں بنیادی طور پر اکثر و بیشتر کارگر رہتی
ہے اور غالب کے جملہ تخلیقی شعری عمل کی شیرازہ بندی
کرتی ہے۔''(ص ۱۵)

اس ضمن میں وہ حالی کی کیوں دُرزا کتوں پر معترض ہوتے ہیں اور کئی سوال قائم کرتے ہیں۔ حالانکہ حالی کے دور تک علم و فن اور نقد و نظر کی جو صورتیں تھیں، ان کے پیشِ نظر یہ سوالات قدرے سخت ہیں تاہم یہ سوال بے حد اہم ہے کہ ''وہ کیا اضطراری کیفیت یا لاشعوری افتادِ ذہنی ہے جو شاعر کے ارادے اور اختیار سے دور ہے؟'' اور پھر یہ بھی کہتے ہیں: ''تخلیقی عمل یوں بھی بھید بھرا اسرار ہے۔ تنقید اس کی تھاہ پانے کا دعویٰ نہیں کر سکتی البتہ قرأت کی بنا پر رائے قائم کر سکتی ہے۔'' کبھی کبھی تو غالب تنقید میں بھی کچھ ایسے بھید آ جاتے ہیں جن کی تھاہ پانے کا دعویٰ کون کر سکتا ہے۔ جدلیاتی وضع یا حرکاتِ نفی کو بھی سمجھ پانا کیا آسان ہے اور یہ نکتہ بھی غور طلب ہے کہ نارنگ کے نزدیک ندرتِ خیال اور مرکزِ خیال سے زیادہ یہ اہم ہے کہ یہ عناصر تشکیلِ شعر میں قائم کیسے ہوئے ہیں؟ یعنی کیا سے زیادہ کیسے پر زور ہے، حالانکہ یہ بھی ہے کہ اس نوعیت کا راز کیا ہے۔ یہ نوعیت فکری ہے، لسانی یا داخلی۔ یہاں سوال اٹھ سکتا ہے، لیکن فوراً ہی تشکیلِ شعر اور معنی آفرینی کے توازن سے کچھ اٹھانے کی

سعی اور جستجو نارنگ کے نقطۂ نظر کو تقریباً واضح کر دیتی ہے، تاہم وہ تخلیقی
عمل پر زیادہ زور دیتے ہیں جس سے تفکیر از خود تکنیک کے دائرے میں
آجاتی ہے۔ اس مقام پر نارنگ مابعد جدید ناقد کم، جدید ناقد کے طور پر
زیادہ دکھتے نظر آتے ہیں جو اسلوب بیان کی تہ نشینی اور حرف و لفظ کی
ندرت بیانی پر زیادہ زور دیتا ہے۔ ممکن ہے کہ غالب تنقید اس رویہ
نظریہ کے بغیر اہل فہم اور ادراک کی منزل پر نہ پہنچ سکتی ہو۔ یہاں بھی
غالب کی ہی انفرادیت کا سکہ چلتا نظر آتا ہے، لیکن میرے نزدیک اس
کتاب کا وہ حصہ زیادہ اہم اور قابل غور ہے جہاں نارنگ شعر غالب یا
شعریات غالب کو ہندوستانی تہذیبی اور فکر و فلسفہ کے وجدان اور گیان
دھیان میں جانچتے پرکھتے ہیں کہ معاملہ و مقدمہ تخلیقی عمل کا ہو یا معنی
آفرینی، ندرت خیالی کا، ان کے رشتے بالواسطہ یا بلاواسطہ ہندوستانی
فکر و فلسفہ سے ہی تعلق رکھتے ہیں۔ یہ الگ بات ہے غالب زیادہ تر
شعوری اور کبھی کبھی لاشعوری طور پر اپنے تخلیقی عمل کو از راہ جدت اس
طرح پیش کرتے ہیں جو بقول نارنگ:

"اگر اس میں سیدھی بات بھی داخل ہوتی ہے تو بل
کھاتی ہوئی نکلتی ہے۔"

اور فوراً ہی یہ نتیجہ خیز بات بھی سامنے آتی ہے:

"جدلیاتی مرکبات غالب کی فکر و تخلیقیت کا جوہر خاص
ہے۔ جدلیاتی وضع کا دستور غالباً دستور خاص ہے جو ان کی
پوری شاعری کی تخلیقیت میں جاری و ساری اور تہ نشین
ہے کہ اس سے صرف نظر غالب کے چراغان معنی اور
طرفگی ہیچ گوئی کی کوئی توجیہ ممکن ہی نہیں۔" (ص ۱۸)

جدلیاتی مرکبات، جدلیاتی وضع، جدلیاتی گردش سے مراد نارنگ کیا
کہتے ہیں، اس کی وضاحت باب سوم میں زیادہ ہوتی ہے جس کا عنوان
ہے "دانش ہند اور جدلیات نفی"۔ لیکن اس سے قبل دو باب اور ہیں۔
حالی یادگار غالب اور ہم (باب اول) اور بجنوری دیوان غالب اور وید
مقدس (باب دوم)۔ دونوں ہی باب پس منظر کے طور پر پیش کیے گئے
ہیں۔ دیباچہ جو اپنے آپ میں ایک باب ہے یا پوری کتاب کی تلخیص
ہے اس میں وہ غالب کی شاعری کو بے صدا خاموشی کی شاعری کا نام
دیتے ہیں۔ لکھتے ہیں:

"انسانیت کی ازلی معصومیت اور بے لوثی کی زبان
کہیں کھو گئی ہے۔ غالب کی شاعری اس خاموشی کی
زبان یا شرف انسانی یا معصومیت کی ازلی زبان کی
بحالی کی سعی کا درجہ رکھتی ہے۔" (ص ۱۹)

لیکن اصل تلاش ہے جدلیاتی گردش کی جسے وہ اپنشدوں میں تلاش
کرتے ہیں۔ بودھی فکر سے بھی متاثر ہوتے ہیں۔ لیکن وہ یہ بھی واضح
طور پر کہتے ہیں کہ شونیتا ماورائی فکر ہے اور غالب کی فکر غیر ماورائی اور یہ
معنی خیز جملہ:

"غالب کا منتہا عرفان نہیں انسان ہے۔ انسان کی
آرزوئیں اور تمنائیں۔" (ص ۲۰)

لیکن نارنگ یہ بھی کہتے ہیں کہ غالب کی جدلیاتی فکر میں ماورائی فکر بھی
آکر لباس بدل لیتی ہے اور کوئی نہ کوئی مختلف النوع پیرایوں میں داخل
جاتی ہے۔ اس لئے نارنگ کا خیال ہے کہ:

"غالب کی فکر میں اگر کوئی غیر ماورائی ارضیت اساس
سرچشمہ ہو سکتا ہے تو وہ شونیتا محاشی حرکیات ہی ہے۔"

لیکن عاجزی سے یہ بھی کہتے ہیں کہ:

"یہ طریق محض یا طور محض ہے۔ معمول و مصول کے
زنگ کاٹنے اور آزادی و آگہی کے احساس کی راہ
کھولنے کا۔" (ص ۲۰)

اس کے بعد پھر جدلیاتی نفی، اس حد تک کہ:

"یہ جذبہ دراصل ہی غالب کو پابستگی رسم و رہ عام اور
پاداش عمل کی طمع خام کے خلاف مجتہدانہ کردار ادا کرتی
ہے یا نفی یا اثبات اور عام مادی آسودگی کو کاٹتی ہے۔"
(ص ۲۰)

اسی سے غالب کی شعریات قائم ہوتی ہے اور یہ ترقی پسند جملہ بھی:

"یوں تو یہ شعریات، شعریات محض نہیں رہتی، زندگی

کے تمام تقاضا زندگی بھر سے معرکے کا حصہ بن جاتی ہے اور
آزادی کل کشادگی کی نوید بنتی ہے۔" (ص ۴۰)

اور یہ جملہ

"غالب کی زندگی اور شاعری انسانی آزادی اور شرف کی
سب سے بڑی نقیب اور علامت ہے۔"

آزادی اور کشادگی کے ایک روپ ہوا کرتے ہیں۔ سردار جعفری، احتشام حسین، ممتاز حسین، محمد حسن وغیرہ کی غالب شناسی بھی انہیں عناصر کی تلاش و تفتیش ہے۔ خود غالب نے ایک خط میں لکھا تھا:

"میں انسان نہیں بلکہ انسان شناس ہوں۔"

سردار، احتشام تو انہیں زندگی شناس بھی کہتے ہیں اور غالب کے فکر کو انسانی اور زندگی جڑوں میں تلاش کرتے ہیں اور عظمت انسانی میں بھی۔ یوں بھی جب افتخار و افلاس ہو تو گفتگو صرف افتخار ذہنی و مفلسی کی نہیں بلکہ زندگی کی ہوتی ہے۔ تلاش زندگی اور مقصد زندگی باہم شیر و شکر ہوتے ہیں۔ انسان شناسی ہی عہد شناسی اور زندگی شناسی کی طرف لے جاتی ہے۔ غالب اگر ماضی پرست ہوتے تو گریہ کرتے، ماتم کرتے، لیکن غالب کے یہاں زندگی کے ارتقا کا باقاعدہ ایک تصور ملتا ہے۔ وہ آرزو، شوق، تمنا، حسرت اور تعمیر کی باتیں کرتے ہیں۔ غالباً اسی کو نارنگ نے بدلی ہوئی لفظیات اور کیفیات میں جدلیاتی کیفیت کا نام دیا ہے۔ اسی لئے میں اپنی باضابطہ گفتگو باب سوم بعنوان "دانش ہند اور جدلیاتی نفی" سے کرتا ہوں۔ اس باب کی شروعات اس جملے سے ہوتی ہے:

"ہندوستانی فلسفہ کا کوئی تصور جدلیات نفی کے بغیر ممکن
نہیں۔" (ص ۷۵)

اس لئے نارنگ کا خیال ہے کہ یہ تصور قدیم ہندوستان کے فلسفہ میں بنیادی منطق کی حیثیت رکھتا ہے۔ اس کے بعد وہ فلسفہ نفی پر گفتگو کرتے ہیں اور اس پورے فلسفہ کی وضاحت کرتے ہیں جو نازک ہے، پیچیدہ ہے اور کہیں کہیں ناقابل فہم بھی۔ الغرض وہ کمارل بھٹ کے سرے ویدانت سے ملاتے ہیں اور یہ نتیجہ نکالتے ہیں کہ

"نفی میں اثبات کارگر ہے اور اثبات میں نفی۔" (ص ۷۹)

اور اسی طرح وہ شعریات کے حوالے سے گفتگو کرتے ہوئے حسن و غیر حسن، وفا و جفا کی پرتیں کھولتے ہیں اور اثبات و نفی کی ان گنت صورتیں پیش کرتے ہیں۔

آٹھویں باب میں وہ بودھی فکر اور شونیتا کا ذکر کرتے ہیں۔ اس کا آغاز بھی اس جملے سے ہوتا ہے:

"بودھوں کے نزدیک شونیتا (شونیہ تا) منتہائے دانش
ہے۔" (ص ۸۹)

اور پھر وہ اس بودھی فکر کی تشریح کرتے ہیں جو برہمن واد کے خلاف جاتی ہے۔ چند جملے ملاحظہ کیجئے:

"جو شئے اپنی اصل نہیں رکھتی وہ اپنی غیر اصل بھی نہیں
رکھتی اس لئے کہ غیر وجود بھی اسی کا ہو سکتا ہے جس کا
وجود ہو۔" (ص ۹۲)

"مابعد وجودی (Ontological) فکر کا سارا کھیل وجود
واد وجود کا کھیل ہے۔" (ص ۹۳)

اور اب یہ خوبصورت و معنی خیز جملے دیکھئے:

"تخلیقی دنیا بے لوث آزادی کی وہ دنیا ہے جہاں
ذہنی آلائشیں پگھل جاتی ہیں اور تخلیق کے کوندے یا
White Heat سے نکل کر ایک ایسا لسانی جادوئی
جہان معنی وجود میں آتا ہے جس کی اپنی زمین اپنا
آسمان، اپنے دشت و صحرا ہیں۔" (ص ۹۵)

ویدانت کا شونیتا سے فرق، شونیتا اور زرابیت، شونیتا اور وید اور آخر میں خاموشی کی زبان کو عالمانہ ڈھنگ سے پیش کیا گیا ہے۔ ہر چند کہ یہ فلسفے آسان نہیں اور انہیں سمجھنا اور سمجھانا بھی آسان نہیں، لیکن نارنگ نے اپنے مخصوص اسلوب اور منطقی وضاحت کے ساتھ ان امور پر عمدہ گفتگو کی ہے۔ ساتھ ہی اس فلسفہ کی فکری اور شعری روایت پر بھی روشنی ڈالی ہے۔ زیر زمین تخلیقی جڑوں کو تلاش کیا ہے اور سبک ہندی کی روایت پیش کرتے ہوئے باب ششم میں ہیولی،

غالب، عرفان اور دانش ہند کے امتزاج و انجذاب کو مزید مفکرانہ و عالمانہ ڈھنگ سے پیش کرتے ہیں جس سے نہ صرف غالب بلکہ مشرق کی پوری شعری روایت، فکر و فلسفہ، تہذیب و تاریخ، مذہب و ثقافت کے بیش تر عناصر پہلی بار اپنی گرہیں کھولتے نظر آتے ہیں۔ گرہ کشائی اور عقدہ کشائی کے یہ کام بہ حسن و خوبی انجام دیے گئے ہیں اور یہ کام نارنگ جیسا دانشور ہی کر سکتا ہے کہ ان کی نگاہ ہندو فلسفہ پر بھی اتنی ہی ہے جتنی کہ ایرانی اور ہندوستانی اردو اور فارسی پر کہ غالب کی شخصیت و شاعری کی عظمتیں، رفعتیں انہیں بنیادوں پر کھڑی ہیں اور یہ بھی کہ خیالات کی بلندی، پرواز کس فکر کو کس شاعر سے جا ملاتی ہے یہ طے کرنا بھی مشکل ہوا کرتا ہے۔ غالب بیدل کے مداح تھے، لیکن بیدل چغتائی تھے اور غالب ترکی۔ حالی پانی پت کے تھے اور یادگار غالب جیسی غیر معمولی کتاب لکھنے کے باوجود وہ شعری اور تحقیقی سطح پر اکبرآباد کے نظیر سے زیادہ قریب نظر آتے ہیں تو ہم نظری اور ہم رنگی کے معاملات عجیب و غریب ہوا کرتے ہیں۔ کم و بیش یہی صورت غالب اور بیدل کی ہے کہ بقول نارنگ ''بیدل گوتم بدھ کی سرزمین بہار میں پیدا ہوئے۔ دنیا کے لیل و نہار دیکھے، صوفیوں کے اطوار اور سرمد کی شہادت اور شاہ ملوک کی قربت۔'' یہاں کی اوراق بیدل کی بے دلی اور بے کلی پر رقم ہوتے ہیں، درمیان سے نکلتا ہے انسان۔ وہی انسان غالب کے یہاں بھی ہے۔ اپنی پوری انسانیت اور عظمت لئے ہوئے۔ اسی لئے غالب کے ہندو و مسلم بھی دوست ہیں اور شاگرد بھی۔ بیدل کی طرح غالب نے بھی فارسی زبان میں شاعری کی، لیکن بام عروج اور کمال شہرت ملا اردو دیوان کو بھی تو نارنگ یہ کہنے میں حق بجانب ہیں:

> ''ہر چند کہ وہ کہتے ہیں کہ میری شاعری ایک باغ کی طرح ہے جس کے دو دروازے ہیں۔ ایک اردو، دوسرا فارسی اور وہ اپنی فارسی شاعری کو اردو شاعری پر ترجیح دینے کا کوئی موقع ہاتھ سے جانے نہیں دیتے تاہم حیران کن ہے کہ غالب کی مٹھی بھر اردو شاعری کی

> جتنی تفسیریں اور جتنی تنقیدیں لکھی گئی ہیں شاید ہی کسی شاعر پر اتنا لکھا گیا ہو۔ شاید ہی کوئی دوسرا شاعر ہو جس کو ہر رنگ کے صاحبان فہم و بصیرت نے ایسا خراج تحسین پیش کیا ہو۔'' (ص ۱۹۱)

جیسا کہ عرض کیا گیا کہ پورے باب میں بیدل اور غالب۔ غالب اور بیدل کے نظریۂ معنی اور شعریات پر تفصیلی گفتگو ہوتی ہے۔ نیز لفظیات اور لسانیات پر بھی جس کے نارنگ ماہر ہیں اور اپنی مہارت سے طرح طرح کی موشگافیاں کرتے ہیں۔ چند جملے دیکھئے:

> ''معنی ہر چند کہ لفظ سے آگے جاتا ہے، لیکن لفظ سے نشو و نما پاتا ہے۔'' (ص ۲۰۵)

> ''معنی و صورت ساتھ ساتھ نشو و نما پاتے ہیں، لیکن معنی فقط اتنا نہیں جتنا کہ وہ لفظ میں سما سکتا ہے۔ مادہ تحلیل ہو جاتا ہے اور خیال کے جوہر کا زیر و بم کائنات کی گردش کے ساتھ جاری رہتا ہے۔'' (ص ۲۰۶)

> ''عظیم اذہان کا خیال ہے کہ رواج عام کے گدلے پانیوں میں سے بھی صدف نکال لیتے ہیں اور موتی رولتے ہیں۔'' (ص ۲۰۹)

اور ان جملوں کی دبازت اور نکات بھی ملاحظہ کیجئے:

> ''غالب تک آتے آتے شعری منطق اور قول محال کی یہی طرفگی، طباعی ایک پر پیچ اور استعجاب انگیز جدلیات اساس حرکیات معنی میں ڈھل جاتی جو ہر طرح کی طرفوں، فعلیات کو دگرگونی اور فارسی و اردو کے حسن کارانہ امتزاج کی یکسر نئی قوس قزح کو خلق کرتی ہوئی معجز بیانی کے ایک ایسے درجہ پر فائز ہو جاتی ہے جس کی کوئی مثال نہ اس سے پہلے تھی نہ بعد میں نظر آتی ہے۔'' (ص ۲۰۹)

یہ فکری جملے فطری طور پر خلق ہوتے ہیں کہ بیدل، غالب پر لکھتے ہوئے فکر و فلسفہ کے زینوں پر چڑھتے ہوئے فلسفہ کی پیچیدہ راہوں سے

گزرتے ہوئے ایک مشکل زبان کا در آنا فطری ہے اور فکری بھی۔ اچھی بات یہ ہے کہ نارنگ غالب کے فکری سوتے ہندو فلسفہ اور ہندوستانی تہذیب میں تلاش کرتے ہیں اور یہ اعلان کرتے ہیں کہ غالب صوفی نہ تھے، ہر چند کہ ان کے سلسلے صوفیوں سے تھے، صوفیانہ عناصر بھی آس پاس نظر آتے ہیں تاہم نارنگ واضح طور پر کہتے ہیں:

"غالب نہ صوفی تھے نہ درویش، نہ قلندر۔ وحدت الوجود سے ان کا لگاؤ نعرۂ مستانہ سے زیادہ نہیں۔ غالب کے تصوف کی اہمیت کی نوعیت فقط تہذیبی ہے جبکہ بیدل عملاً صوفی صافی اور عارف کامل ہیں۔ حق بات یہ ہے کہ غالب کی آگہی اور تگ و تاز کا میدان تصوف نہیں بلکہ زندگی کی بوقلمونی، انسان اور انسان کی آرزوئیں اور تمنائیں ہیں۔ غالب مقدرِ انسانی، تقدیر کے ناقابلِ فہم تناقضات اور آرزو و شکستِ آرزو کے ترجمان ہیں۔

نہ گلِ نغمہ ہوں نہ پردۂ ساز
میں ہوں اپنی شکست کی آواز

(ص ۳۱۷)

یہیں غالب، بیدل سے الگ ہوتے ہیں اور اپنی دنیا آپ بناتے ہیں، لیکن اس دنیا میں وہ فلسفہ کہاں ہے جس پر نارنگ زور دیتے آئے ہیں۔ اس کا ذکر گیارہویں باب میں ملتا ہے جہاں وہ جدلیاتی وضع، شونیتا، شعریات اور غالب کو ملا جلا کر گفتگو کرتے ہیں۔ باب کی ابتدا میں وہ اشعار ہیں جس سے فکرِ غالب اور شعرِ غالب کی اپنی منفرد شناخت ہے۔ یہ فکر اور یہ انفرادیت نارنگ کی نظروں میں کیا ہے، اس پر گفتگو ٹکڑوں ٹکڑوں میں مختلف باب میں ہوتی آئی ہے۔ اس باب کا پہلا موضوع ہے "جدلیاتی وضع غالب کی خاص ذہنی وضع۔" سابقہ گفتگو کی روشنی میں وہ کئی نتائج برآمد کرتے ہیں جن کی تفصیل پیش کرنا ممکن نہیں، صرف ایک پہلو کے ذکر سے اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔

"غالب طبعاً پر اضطراب طور پر روشِ عام سے نفرت کرتے ہیں۔ ان کی شدید انفرادیت انھیں فرسودہ، پامال اور سامنے کے معمول روایتی مضامین و شعریات اور پیرایۂ بیان کے خلاف بغاوت پر برابر اکسائی رہتی ہے۔ وہ کسی ایسے لسانیاتی، فلسفیانہ، جمالیاتی یا شعریاتی موقف کو سرے سے اختیار نہیں کر سکتے جس پر عوام الناس کی قبولیت کی یا رواجِ عام یا روش کی ہلکی سی بھی پرچھائیں ہو۔" (ص ۳۵۳)

اور پھر یہ نتیجہ:

"غالب کی سائیکی، ان کی افتاد و نہاد اور ان کے لاشعوری تخلیقی عمل کا ناگزیر حصہ ہے اور جدلیاتی نفی کا یہ تفاعل غالب کے ذہن و مزاج میں بطور جوہر کے جاگزیں ہے۔ گویا غالب کی خیال بندی اور معنی آفرینی میں جہاں دوسرے شعری لوازم و مسائل بروئے کار آتے ہیں، جدلیاتی وضع کا دستور تخلیقی اعتبار سے دستورِ خاص ہے۔ چنانچہ اس سے صرفِ نظر کر کے ان کے چراغانِ معنی اور طرفگی و بدیع گوئی کی کوئی توجیہ مکمل نہیں ہو سکتی۔" (ص ۳۵۳)

دوسرا پہلو خاموشی بطور زبان، یہاں بھی وہ غالب کی معنی آفرینی اور کمالِ فن کو ان کے جدلیاتی عمل سے وابستہ کرتے ہیں بلکہ لازم و ملزوم قرار دیتے ہیں۔ زبان کی خاموشی اور نفی کو بھی وہ جدلیاتی عمل سے جوڑتے ہیں جو غور طلب ہے اور بحث طلب بھی، لیکن یہاں نارنگ کی گہری نگاہ بہر حال ایک نکتہ نکالنے میں کامیاب ہے۔ طبیعت کی طرفگی اور سیمابی کیفیت، غالب کی بے چینی اور اضطرابی صورت، ذہانت اور کہیں کہیں شرارت کو نارنگ نے بڑے سلیقے سے ایک منفرد فکر و فلسفہ کا نام دے دیا ہے اور اتنے ہی سلیقے سے اسے دانشِ ہند اور بودھی فکر سے بھی جوڑ دیا ہے۔ خارجی و باطنی بحثوں کے ذریعہ شونیتا کو زیرِ بحث لا کر ایک نئی تعبیر پیش کی ہے اور اشعارِ غالب یا شعریاتِ غالب پر منطبق کر کے بار بار یہ بھی کہتے رہے کہ:

"غالب عارف نہیں ہیں، لیکن ان کے تخلیقی استغراق کی

نوعیت عارفوں سے ملتی جلتی ہے۔ وہ بے خودی کا ذکر
کرتے ہیں، لیکن ان کا راستہ بے خودی یا فنا کا نہیں
ہے۔ ان کی راہ آگہی کی راہ ہے اور اکثر و بیشتر وہ اسی
آگہی کے ذریعہ طلسم کدہ کائنات کے روبرو ہوتے ہیں
اور جہانِ معنی کی جلوہ کشائی کرتے ہیں۔"

حوالہ غالب ضرور ہیں، لیکن نارنگ خارج و باطن، وجود و عدم و جود وغیرہ کو ایک نئے فلسفے کی وساطت سے نیا رخ دینا چاہتے ہیں اور اس میں وہ کامیاب بھی ہیں، لیکن جہاں وہ نتائج برآمد کرتے ہیں وہ منطقیاتی طور پر ضرور رہے سے لگتے ہیں، لیکن کیا وہ فکری طور پر بھی نئے اور الگ ہیں، امور غور طلب ہیں۔ مثلاً یہ جملہ دیکھئے:

"غالب کی شاعری زندگی کی معنویت اور محبت کی
بازیافت کی شاعری ہے۔ یہ زندگی کے حسن و نشاط،
افتخار و آگہی اور آزادی کے احساس پر انسان کے یقین کو
از سر نو بحال کرنے کی شاعری ہے۔" (ص ٣٦٥)

اگلا پہلو مارکس سے متعلق ہے جس کا عنوان ہے "جدلیات، مارکسی جدلیات، بودھی جدلیات، متصوفانہ جدلیات اور غالب شعریات، میرے نزدیک یہ باب بے حد اہم ہے اس لئے کہ مارکسی نظریہ میں جدل یا جدلیات کی اصطلاح قدرے مختلف ہے۔ شاید اسی لئے نارنگ نے پونے پانچ سو صفحات کے بعد یہ وضاحت ضروری سمجھی:

"جدلیات عربی مادہ جدل سے ہے۔ اردو میں بطور
اصطلاح جدلیات کا چلن زیادہ قدیم نہیں ہے۔
مغربی فلسفہ کی روایت میں جدلیات کی ترقی یونانی
فلاسفہ کے بعد کانٹ اور ہیگل کی مرہون منت ہے،
لیکن اس کی اصل شہرت مارکس اور اینگلز کے
'جدلیاتی مادیت' کے اشتراکی نظریے کی بدولت
ہوئی جو ذہن پر مادے کے نظریہ تفوق اور ہیگل کی
جدلیات کا امتزاج ہے جس میں متقابل قوتیں ایک
اعلیٰ سطح پر یک جان ہو کر منقلب ہو جاتی ہیں۔ یہ
اشتراکیت کا بنیادی فلسفہ ہے۔ اردو میں یہ اصطلاح
مارکسی اثرات اور ترقی پسندی کے ساتھ عام
ہوئی۔" (ص ٣٤٣)

ساتھ میں وہ یہ بھی کہتے ہیں:

"لیکن دانش ہند میں جدلیاتی فکر کا رواج ویدوں اور
اپنشدوں کے زمانے سے چلا آتا ہے۔ جدلیات نفی کے
طور پر جس میں قضیہ در قضیہ ثابت کیا جاتا ہے کہ کائنات
سوائے 'مایا' کے کچھ بھی نہیں۔ اس کی اصل برہمن
(ذات مطلق) ہے زبان یا ذہن جس کی تعریف متعین
نہیں کر سکتے۔" (ص ٣٤٣)

مارکس نے اس اصطلاح کی کایا پلٹ کر دی اور جدلیاتی نفی اور جدلیاتی مادیت کے مفاہیم بدل گئے۔ بالکل ایسے ہی جیسے بودھی فکر نے اپنشدوں کی ماورائی جدلیات کو بدل کر ارضیت اساس شونیتا میں بدل دیا۔ ایسا ہوتا آیا ہے۔ آئیڈیا اور فطرت کا تصادم ایک فطری عمل تو ہوتا ہی ہے ساتھ ہی فکری بھی۔ مارکس نے اس تصادم اور بدلاؤ کو زمانے کے اقتصادی، معاشی اور معاشرتی بدلاؤ سے جوڑ کر دیکھا ہے۔ وجودی فکر میں اس لئے وجود و عدم اور شونیتا سے دور ہے۔ خیر یہ الگ بحث ہے، تاہم یہ ذکر بھی ضروری ہے کہ وجودیت کا فلسفہ دور حاضر کی ایک اہم سوغات فکر ہے، لیکن شعوری یا لاشعوری طور پر اس کا سلسلہ مادیت و معاشرت سے وابستہ نظر آتا ہے اور یہ فکر مایا، شونیتا سے کسی نہ کسی شکل میں اپنے رشتے توڑتی ہی ہے۔ دیکھنا یہ ہے کہ غالب جو صوفی شاعر نہ تھے، لیکن فکر و فلسفہ کے شاعر تو تھے ہی۔ انسان اور زندگی کے شاعر تھے، ان کی شاعری میں یہ عناصر کس انداز اور کس اسلوب میں ان کے تخلیقی وجدان کا حصہ بن گئے ہیں۔ چند جملے دیکھئے:

"خاطر نشان رہے کہ غالب کا منتہا معنیاتی حسن
کاری اور آزادی و کشادگی کا احساس ہے۔ دوسرے
لفظوں میں غالب کا مقصود بدیع گوئی، طرفگی خیال

اور نادرہ کاری کی ایسی شعریات خلق کرتا ہے جہاں
انسان یا انسان کے دردوداغ، سوز و ساز اور نشاط و
آرزو کو مرکزیت حاصل ہو اور معنی آفرینی بھی پاشی،
معنی ریزی اور معنی گستری کی سب طرحیں کھلی رہیں
تاکہ گنجینۂ معنی کے طلسمات اور زندگی کے جشن جاریہ
کے نیرنگ نظر کا حق ادا ہو۔ غالب کا مسئلہ شعریاتی،
ارضی اور انسانی ہے ماورائی نہیں۔" (ص ۴۸۰)

"غالب کی جدلیاتی فکر کا مسئلہ فقط زبان کی نارسی ہی
نہیں بلکہ عدم معنی کا احساس بھی ہے۔ یعنی ہر تشکیل
اندر سے خالی، تو یہ یعنی اپنا غیر ہے اور یہ غیر ماورائی
روبرو کا احساس باب ہے قلب و نظر کی آزادی کا جو
استعارہ ہے ازلی معصومیت اور بے لوثی کا —
غالب کی شعریات کا سفر بھی حسن کاری اور آزادی کے
احساس کا بے لوث سفر ہے۔ غالب بھی کسی لاگ کو
روا نہیں رکھتے۔ ان کا مقصود چونکہ اول و آخر ارضی
ہے وہ آگہی اساسی کی تخلیقیت سے معنی نادرہ و نایاب کے
طلسمات کی تشکیل کرتے ہوئے زندگی کے حسن و
نشاط اور سوز و ساز سے گداختگی اور آزادگی کا نور
کاڑھتے ہیں تاکہ وسعت مشرب، کثیر الجہتی اور محبت کا
فیض عام ہو اور اشرف انسانی اور حوصلہ مندی کی راہ
کھلی رہے۔" (ص ۴۸۳)

مثالیں اور بھی ہیں، مختلف اور دور رس کہیں کہیں الجھی ہوئی بھی، لیکن مجموعی تاثر غالب کی وہ کیفیت ہے جہاں ہزار اسرار و معانی ہوں، بھید ہوں، دھند ہو، لیکن اس کا تعلق بہر حال زندگی سے ہے، انسان سے ہے، انسانی حرکت و حرارت سے ہے، زندگی کے سوز و ساز اور سرخوشی سے ہے، امید و نشاط سے ہے۔ یہ جملے بھی دیکھئے:

"جدلیاتی شعریات جب بھی زندگی کے اسرار سے
ہم کلام ہوتی ہے پوری کائنات رقص کرتی نظر آتی ہے۔
غالب کی شاعری زندگی کے Celebration اور
تخلیقیت کے جشن جاریہ کی شاعری ہے۔" (ص ۴۸۷)

زندگی کا جشن، زندگی کی مسرتیں، زندگی کی حرارتیں، مگر انہیں ہی مارکسی جدلیات کا مرکز و محور ہیں، باقی جو پیچیدگیاں ہیں وہ تو کچھ زندگی کی ہیں اور کچھ غالب کی اپنی کہ بچپن کی یتیمی، دلی میں قیام، کلکتہ کے سفر نے غالب کی طبیعت اور ذہانت کو کہاں سے کہاں پہنچا دیا تھا جس نے آگے بڑھ کر شعریات کی سطح پر جدت طرازی، انفرادیت اور ذہانت یہ سب باہم مدغم ہو جاتے ہیں کچھ اس انداز سے شیر و شکر کہ غالب کی پیچیدگی کو زندگی کی پیچیدگی سے الگ کر کے نہیں دیکھا جا سکتا ہے۔ تفکیری و تخلیقی عمل کا ایک ایسا نقطۂ عروج ہوتا ہے جہاں شعر و شاعر لازم و ملزوم ہو جاتے ہیں۔ نارنگ کے یہ جملے بطور خاص ملاحظہ کیجئے:

"سو باتوں کی بات یہ ہے جیسا کہ میر نے کہا
تھا زلف سا پیچ دار ہے ہر شعر، غالب کا تو ذہنی سانچہ
ہی پیچ دار ہے۔ اس میں سیدھی بات بھی نکلتی ہے تو وہ
بھی بل کھا کر نکلتی ہے۔ اس میں کوئی نہ کوئی پیچ، انوکھا
یا الجھاؤ یا گرہ یا تقلیب کا پہلو ضرور ہوتا ہے۔
جدلیات نفی جو صدیوں سے ہندوستانی تجسسانہ
ذہن کا خاصہ رہی ہے اور سبک ہندی کے فن کی
نزاکت اور دقت نظری میں جس کی پرچھائیاں ہم
دیکھ آئے ہیں غالب کی افتاد ذہنی اور تشکیل شعر میں
وہ کچھ اس طرح کارگر ہوئی ہے کہ غالب کی غیر
معمولی طباعی اور ابداع کی زد میں آکر طرفگی خیال کا
چلتا ہوا جادو بن گئی ہے۔" (ص ۴۸۹)

یہاں پر نارنگ کا خیال صد فی صد درست تو ہے، لیکن وہ جدلیاتی نفی پر زیادہ زور دیتے ہیں۔ جدلیاتی مادیت کے بجائے شاید اس لئے کہ اس وقت تک جدلیاتی مادیت کی اصطلاح عام نہ ہوئی تھی، لیکن یہ جملہ دیکھئے اس میں عکس نظر آتا ہے:

"جدلیاتی تفاعل اور غالب شعریات ایک تخلیقی وحدت جاریہ ہے۔ اس کے اجزا اور رشتوں کو الگ الگ کرنا قریب قریب ناممکن ہے۔" (ص ۳۹۰)

اور یہ بالکل درست ہے۔ اس سے تو یہ طے کرنا بھی مشکل ہے کہ اس جدلیاتی تفاعل میں کس مخصوص نوع کا تفکر کام آتا دکھائی دیتا ہے کہ غالب کی آزاد، شوخ اور منفرد طبیعت کسی ایک نکتہ، خیال پر ٹھہر ہی نہیں سکتی تھی یا کسی ایک نظریہ کی پابند نہیں ہو سکتی تھی۔ تاہم نارنگ نے بے حد عرق ریزی اور دقیقہ رسی کے ساتھ پرتوں اور جہتوں کو الگ الگ کرنے کی بہترین کوشش تو کی ہے، لیکن قدم قدم پر ان کا یہ اعتراف کہ غالب کی شعریات تو طلسم کدہ حیرت ہے۔ اس کی خارجی و باطنی، وجدانی اور معنی کو آسانی سے سمجھ پانا ممکن نہیں اور غالب کی فکر و شاعری سے متعلق یہ ایک بڑی صداقت تو ہے اور ایک سچ حقیقت بھی۔

مکمل کتاب انہیں خیالات کی تلاش و تحقیق ہے، تفصیل و تفسیر ہے۔ درمیان میں اشعار کی کثرت ہے اور ان کی شرح و بسط ہے اور کہیں کہیں تحقیق بھی۔ ان افکار اور ان راستوں کی تلاش جہاں سے افکار غالب اپنی راہ پاتے ہیں اور پہلے افتکار ذہنی، پھر اظہار شعری میں داخل ہوتے ہیں، لیکن یہ نکتہ بھی بار بار اعتماد سے پیش کیا جاتا ہے جو کبھی شبلی نے بھی پیش کیا تھا:

ان کے خیالات کا اصل ماخذ ہندوستان ہے کیونکہ جب تصوف میں وجودی خیالات کا ظہور ہوا تو سوائے ہندوستان اس نوع کے خیالات کہیں اور نہیں پائے جاتے تھے۔" (ص ۵۳۳)

ہر چند کہ نارنگ ان خیالات کو اپنی سابقہ کتاب "اردو غزل اور ہندوستانی ذہن و تہذیب" میں پیش کر چکے ہیں تاہم غالب کے حوالے سے ہندوستانی ذہن اور فکر و فلسفہ کی تلاش اتنے منظم اور مضبوط انداز میں پہلی بار ہوئی ہے۔ اتنی گہرائی اور وسعت اس سے قبل دیکھنے کو نہیں ملتی۔ یوں تو دیوان غالب اور وید مقدس کو متوازی کھڑا کر کے پہلے چونکانے اور متوجہ کرنے کی ناشراتی کوشش کی گئی تھی، لیکن تحقیق و تلاش، سوال در سوال پہلی بار اٹھتے ہیں۔ حالانکہ نارنگ یہ بھی کہتے چلتے ہیں کہ ان کا سادہ جواب آسان نہیں۔ ان کی کوشش رہتی ہے کہ جواب بھی غالب کی تحریر و تخلیق سے برآمد کیا جائے۔ اس لئے وہ قدم قدم پر اس کی مثالیں پیش کرتے چلے جاتے ہیں۔ دیگر ماہرین کی آرا بھی پیش کرتے ہیں۔ کہیں کہیں الجھاوے بھی پیدا ہوتے ہیں، لیکن اس خیال میں کوئی الجھن نہیں پیدا ہوتی کہ غالب کی تاویل میں ان کی شگفتگی اور جدلیاتی فکر کارفرما ہے۔ صاف ظاہر ہے کہ تاویل غالب کی آزاد خیالی جدلیاتی وضع کے عین مطابق ہے۔ یہاں بھی نارنگ واضح طور پر اسے کبیر، تلا رام، نانک، بابا فرید، وارث شاہ وغیرہ سے جوڑ کر دیکھتے ہیں اور کہتے ہیں:

"یہ سب مشرق کی ماورائیت اور مطلقیت کے صدیوں سے بہتے چلے آرہے سرچشمہ کے شاعر ہیں۔ غالب کو یہ سب فیضان نہ پہنچا ہو ایسا نہیں ہے، لیکن نکتہ یہی ہے کہ غالب کی آزادگی اور سرشاری، ماورائیت اور مطلقیت کے سرچشمہ کی سرشاری نہیں اس کا سرچشمہ دوسرا ہے۔ یہ ارضیت کے گونا گوں رنگوں میں رنگی ہوئی ہے اور کرشمہ یہی ہے کہ غالب ارضیت کے جلوۂ صد رنگ اور نیرنگ نظر کی سرمستی و سرشاری کو اس سطح تک بلند کر دیتے ہیں کہ ان کی تخلیقی واردات کسی ماورائیت کے تجربے سے کم محسوس نہیں ہوتی۔" (ص ۵۳۳)

نارنگ اسے ازلی آہنگ سے جوڑ کر دیکھتے ہیں ترقی پسندوں نے اسے زندگی کی حقیقت اور مادیت سے جوڑ کر دیکھا جو زیادہ الگ نہیں ہے، صرف لفظوں کا پھیر ہے۔ احتشام حسین، ممتاز حسین، سردار جعفری کی غالب فہمی کو بطور ملاحظہ کیجئے۔ وہ غالب کو ان فکری روایتوں سے الگ نہیں کرتے بلکہ اس سے اور آگے عصر و عہد کی حقیقتوں سے جوڑ کر دیکھتے ہیں جو نارنگ نہیں کرتے۔ اس لئے اس

کتاب میں نارنگ کا دائرہ تحقیق اور مرکز خیال قدرے مختلف ہے۔ وہ دانش ہند، قدیم فلسفوں کے رنگ و عکس میں غالب کو تلاش کرتے ہیں۔ مارکس اور یونانی فکر کو ساتھ لے چلتے ہیں۔ جدلیات کے قدیم و جدید معنی و مفہوم میں فرق پیدا کرتے ہوئے وہ غالب کی عظمتوں کی تمام جہتوں و پرتوں پر خاطر خواہ بحث کرتے ہیں اور نہایت خوبی و سلیقہ سے اپنی بات کہتے ہیں۔ اس باب کے آخری حصہ میں وہ بے حد غور طلب اور فکر انگیز باتیں کرتے ہیں۔ دو اقتباسات دیکھئے:

"کائنات مادہ سے زیادہ شعور ہے۔ مشرق ہمیشہ سے شعور کلی یا نور کی بات کرتا رہا ہے۔ دانش ہند اور متصوفانہ فکر میں سب سے زیادہ زور اس بات پر دیا گیا ہے کہ حقیقت شعور کلی ہے۔ سائنس مادہ کی حقیقت سے جیسے جیسے پردہ اٹھاتی گئی، راز اتنے گہرے ہوتے گئے ہیں۔" (ص ۵۶۵)

اور یہ تجزیہ غور طلب ہے، ساتھ ہی بحث طلب بھی:

"نئی علمیات اور شعریات سب سے زیادہ زور لسانیاتی تکثیریت، تجسس اور پوشیدگی پر دیتی ہے اور غالب کی جدلیاتی تکثیریت کا آزادگی و کشادگی پر زور دینا اور طرفوں کو کھلا رکھنا گویا مابعد جدید ذہن سے خاص نسبت رکھتا ہے۔" (ص ۵۶۶)

ان جملوں میں تنقید ہے، عملی تنقید ہے اور مابعد جدید نقطۂ نظر بھی کہ غالب کی عظمت اور آزادگی کسی ایک نقطۂ نظر کی محتاج نہیں اور نہ ہی اس کے ذریعہ مکمل غالب کی تفہیم ممکن ہے، لیکن نارنگ نے دلیل و منطق کے ذریعہ مابعد جدید تنقید سے جوڑ دیا۔ یہ ان کا حق ہے کہ ہر ادیب و ناقد کو یہ آزادی ہے کہ وہ اپنے نقطۂ نظر سے فن کار کو جانچے پرکھے اور ایک نیا پہلو سامنے لائے، لیکن سوال یہ ہے کہ کیا پوری کتاب اور پورے غالب کو تنہا اسی ایک نقطۂ نظر سے دیکھا گیا ہے۔ کیا اس میں مشرقی اعتقادات کے عناصر نہیں ملتے؟ کیا اس میں ترقی پسند تنقید کے اشارے نہیں ملتے؟ کیا اس میں جدید تنقید کی کیفیت نہیں ملتی اور آخر میں مابعد جدید تنقید تو ہے ہی۔ نارنگ ایک پڑھے لکھے ذی علم ادیب و ناقد ہیں۔ دانشور اور اسکالر ہیں۔ غالب کو جس قدیم اور مشرقی فلسفوں میں جانچا پرکھا ہے اس میں ان تمام افکار کا آنا لازمی ہے اور فطری بھی، اس لئے اس کتاب کو لکھتے نارنگ نے بے حد محنت و دیانت کے ساتھ رقم کیا ہے اگر وہ کسی ایک نقطۂ نظر سے دیکھتے تو محدود ہو جاتے۔ شاید کتاب بھی اتنی موثر اور معتبر نہ ہوتی۔ نارنگ کی اس دیانت داری اور وسعت نظر کی داد دینی ہوگی کہ انہوں نے سچے اور کھرے غالب کو سمجھنے کے لئے اپنے نقطۂ نظر کو محدود و مشروط نہیں رکھا اور کھلی فضا میں گئے۔ دانش ہند کے بلیغ و بسیط مقدموں اور مشرقی بصیرتوں میں ڈوب کر غالب کی عظمت و انفرادیت کو تلاش کیا اور بڑی حد تک کامیاب بھی ہوئے اور غالب کو شاعر غالب ہی بنائے رکھا۔ ان کو فلسفوں میں گم اور غرق نہیں کیا اور یہ بھی کہا کہ آنے والا زمانہ مزید رازہائے سربستہ کو وا کرے گا کہ تحقیق و تنقید میں کوئی بھی تجزیہ حرف آخر نہیں ہوتا۔ اس کتاب میں غالب کی شوخی و بے باکی کا بھی تجزیہ کیا گیا ہے اور ابتدا غالب اور بجنوری کے تذکرے ملتے ہیں تاکہ غالب فہمی کی روایت مکمل طور پر سامنے آسکے، لیکن فوکس اسی پر ہے جو عنوان انہوں نے قائم کیا ہے۔ جدلیاتی وضع، شونیتا، شعریات وغیرہ۔

گوپی چند نارنگ جو کام کرتے ہیں بڑے کرتے ہیں، انہوں نے کئی بڑے کام کئے ہیں۔ ان کے فکر و عمل سے اختلاف کیا جا سکتا ہے، لیکن ان کی علمیت، تنقیدی بصیرت سے انکار ممکن نہیں۔ ان کی یہ کتاب غالب کو بہ یک وقت بڑی حد تک قدیم مشرقی فلسفوں اور کسی حد تک جدید مغربی فلسفوں کو ملا جلا کر پیش کرتی ہے اور غالب کی عظمت شاعری کی نئی توجیہات و تعبیرات پیش کرتی ہے۔ بلاشبہ نارنگ کا یہ بھی ایک بڑا کام ہے۔ اس کتاب کے ذریعہ ان کا شمار اب معتبر غالب شناسوں میں ہوگا، اس کا مجھے یقین ہے۔

❀❀❀

تھیوری، انسانی تشخص کا بحران اور گوپی چند نارنگ

• پروفیسر فردوس جاوید

"تھیوری" محض ایک نقطۂ نظر، فلسفۂ حیات یا تصورِ ادب ہی نہیں بلکہ ہر لمحہ بدلتی نظریات وعلمیات کے تناظر میں تھیوری ایک جذباتی، احساسی اور جمالیاتی وسیلہ بھی ہے جس کے طفیل عالم انسانیت، لسانی، معاشرتی اور ثقافتی تکثیریت کے باوجود ایک مشترک پلیٹ فارم پر جمع ہو رہا ہے۔ اسی لیے عصرِ حاضر کا کوئی بھی باشعور انسان خواہ جتنی بھی کوشش کیوں نہ کرے تھیوری کے اثر ونفوذ سے اچھوتا نہیں رہ سکتا اور جب ایسا ہے تو سمجھنا ہوگا کہ گذشتہ چار دہائیوں سے "تھیوری کی لازمیت" سے متعلق گوپی چند نارنگ کی مسلسل توضیحات کے بعد تھیوری کی اصطلاح کی معنویت، ناگزیریت اور اطلاقی امکانات کے کیسے کیسے ان گنت زاویے اور دائرے روشن تو ہوئے ہیں۔ بعض ناقدین نے اس ضمن میں لکھا بھی ہے، لیکن انسان، انسانیت، مشرقی تہذیب واخلاقیات، مذہبیت وروحانیت کو مرکز میں رکھ کر گوپی چند نارنگ نے مابعد جدید تھیوری کو جو نئے ابعاد عطا کیے ہیں ان کو سامنے لانا بھی ضروری ہے۔

گوپی چند نارنگ نے اردو شعر وادب کی آنکھ سے تھیوری کو اور تھیوری کی آنکھ سے اردو شعر وادب کو دیکھا، سمجھا اور سمجھایا ہے۔

تھیوری مابعد جدید ثقافتی صورتِ حال کے تار وپود (Tissues) سے وجود میں آنے والی ایک ایسی اصطلاح ہے جس کا استعمال بیسویں صدی کی آخری دہائیوں سے "لسانیات" "ادب، فن اور سماجیات میں کثرت سے کیا جا رہا ہے، لیکن اس اصطلاح کے معنی مختلف علوم وفنون اور فکر وفلسفہ کی بصیرت سے پیدا ہونے والی وہ قوت ہے جو کسی بھی طرح کے زبانی یا تحریری متن یا متون کے داخلی اسرار، مضمرات اور امتیازات کو سامنے لاتی ہے۔

اردو میں عام طور پر "تھیوری" کو ادبی نظریہ یا تصور کے معنوں میں برتا جا رہا ہے، لیکن یہ پورا سچ نہیں، حقیقت یہ ہے کہ اپنے وسیع مفہوم میں "تھیوری" صرف اور محض ان اصولوں کا نام نہیں جو ادب کا مزاج متعین کرتے ہیں یا ادب کے مطالعے کے مختلف نظریات (تھیوریز اور طریقۂ کار کا تجزیہ کر کے کسی نئے نظریہ) طریقۂ کار کی نشاندہی کرتے ہیں بلکہ تھیوری، فلسفہ، تاریخ، سیاست، سماجیات، جنسیات، مذہبیات اور عمرانیات وغیرہ کسی بھی موضوع پر مبنی روایت، حقیقت، مفروضہ یعنی متن (Text) کو 'ڈسکورس' کے طور سمجھنے اور سمجھانے کے نئے زاویے اور طریقے بروئے کار لاتی ہے۔ لہٰذا 'تھیوری' کو محض ادبی نظریہ یا نظریۂ نقد سمجھنا اور برتنا غلط فہمیوں کو راہ دے سکتا ہے۔ البتہ شعر وادب کے ابلاغ وتفہیم اور توضیح وتعبیر کے ضمن میں تھیوری ایک اہم کردار ضرور ادا کر سکتی ہے اور کر رہی ہے۔

اردو میں 'تھیوری' کی اصطلاح کا استعمال، ادب کے توسیعی تصور، مابعد جدیدیت کے حوالے سے اب عام ہو چکا ہے۔ ہر شخص جانتا ہے کہ 'تھیوری' کا ادب کے ساتھ تعلق 'لسانیات' کے حوالے سے قائم ہوتا ہے کیونکہ ادب بھی لسانی اظہار کی ایک صورت، ایک ڈسکورس ہے۔ فرانسیسی، ماہر لسانیات اور دانشور سوسیئر (Ferdinand de saussure) نے اپنی کتاب A Course in general linguistics میں زبان سے متعلق جو نظریہ پیش کیا اس کے زیرِ اثر مختلف اور متنوع قدیم وجدید تصورات ونظریات سامنے آئے مثلاً لیوی اسٹراس کی ساختیات (Structuralism) رولاں بارتھ، لاکاں اور فوکو کی پس ساختیات (Post Structuralism) ژاک دریدا کا رد تشکیل (Deconstruction) رومن جیکب سن اور شکلووسکی کی ہیئت پسندی (Formalism) جوناتھن کلر کا Concept of Common Sense، وولف گانگ آئزر کی مظہریت (Phenomenology)

ٹیری ایگلٹن اور ہیری ایڈرس کی نو مارکسیت (Neo marxism) اور ورجینیا وولف ،ایوار اور شولیا کرسٹیوا کی Feminism وغیرہ۔ ان سارے تصورات کے آپسی میل جول سے عالمی سطح پر انسان ، انسانی معاشرت ادب اور ثقافت سے متعلق ہر طرح کی سرگرمیوں کی تفہیم اور توضیح کا جو ایک تازہ کار آزاد فطری اور دانشورانہ رویہ (Intellectual attitude) وجود میں آیا ہے۔ اس رویے کا نام ہی تھیوری ہے۔

'تھیوری' گلوبلائزیشن ، جدید ترین تکنیکی فتوحات اور انٹرنیٹ کی سہولیات کی زائیدہ صارفیتی تہذیب (Consumers culture) اور اس کے مسائل و حقائق کے اندرون میں جھانکنے اور آج کی متقابلہ جاتی زندگی میں معاشرت اور ثقافت کو آزاد فکری تخلیقی اور تعمیری سانچے میں ڈھالنے پر یقین رکھتی ہے۔ دراصل صارفیتی تہذیب کے سبب آج کا انسان ہر چیز کو نہ صرف 'نفع اور نقصان' کی نظروں سے دیکھنے کا عادی ہو چکا ہے بلکہ بڑی تیزی کے ساتھ citizen کے بجائے netizen بنتا جا رہا ہے اور اس صورت حال میں زندگی کے مختلف شعبوں میں جو نئے 'ڈسکورس' (رویئے) سامنے آ رہے ہیں، 'تھیوری' ان کی تمام طرفوں متبادلوں اور دوسرے پن (the other) کو کھولنے، سمجھنے اور سمجھانے کی ایک کوشش ، ایک ذریعہ ہے تاکہ آج کے انسان کو زندگی اور زمانہ کا سامنا کرنے کا ایک روشن خیال تعمیری اور منطقی راستہ مل سکے۔

ٹیری ایگلٹن نے اپنے ایک لیکچر The significance of Theory میں کہا تھا کہ:

> ''اس وقت انسان اور تمام انسانی علوم (Humanities) زبردست بحران سے دوچار ہیں اور انسان اور انسانی علوم کو اس بحران سے نکالنے کے لئے 'تھیوری' بے حد ضروری ہے، کیونکہ 'تھیوری' زندگی سے الگ کوئی چیز نہیں۔''

جہاں زندگی ہے وہاں تھیوری ہے اور سماجی زندگی کا ہر رنگ ہر پہلو چونکہ ایک اصولی معنی (Theoritical Meaning) رکھتا ہے اس لئے ٹیری ایگلٹن کا یہ کہنا غلط نہیں ہے کہ "Just as our social life is theoritical, so all the theory is real social life"

بدلتے ہوئے وقت کے ساتھ تھیوری نے مختلف شعبہ ہائے زندگی سے وابستہ علوم اور ان کے انسلاکات سے متعلق مروجہ روایات اور مفروضات کو زیر و زبر کر کے انسانی فہم عامہ (Common Sense) سوچ فکر اور رویوں (Attitudes) کو نئی سمتیں اور طرفیں عطا کیں ان کی بنا پر ابتدا میں تھیوری کا جو عام مفہوم قائم ہوا وہ موٹے طور پر اس طرح تھا۔

'تھیوری' معاشرت اور ثقافت، جنسیات اور نفسیات، بشریات اور لسانیات، مظہریت اور معنیات سے متعلق ہر طرح کے ڈسکورس معاملات ،برتاؤ کے بارے میں عام انسانی سوچ اور فکر عمل اور ردعمل پر اثر انداز ہونے اور انہیں نئے سانچوں میں ڈھالنے والی ایک 'قوت' کا نام ہے۔ اس قوت کو لوگوں نے علم (Knowledge) سے تعبیر کیا ہے۔'' اس بنا پر یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ

> ''تھیوری، انسانی علم (دانشوری، معلومات، تجربات اور مشاہدات) کی زائیدہ وہ تازہ کار ترقی یافتہ زندہ اور متحرک طاقت ہے جو ہر طرح کے ڈسکورس (تحریری، غیر تحریری متن) سے وابستہ تصورات و مفروضات اور تاثرات و کیفیات کی تہوں اور طرفوں کو کھول کر موضوع یا معروض کے نادیدہ امکانات کو روشن کر سکتی ہے۔''

پروفیسر گوپی چند نارنگ نے تھیوری کے معنی و مفہوم اور اہمیت کو اجاگر کرتے ہوئے 'ساختیات اور پس ساختیات' (۱۹۹۳ء) میں ہی لکھا تھا:

> ''اس وقت ادب کی دنیا میں سب سے زیادہ توجہ تھیوری یعنی نظریہ سازی پر ہے۔ زندگی کا کوئی بھی تصور تھیوری کے بغیر ممکن نہیں۔ زبان ہی کو لیجئے، زبان مجموعہ نشانات ہے جس سے معنی خیزی ہوتی ہے اور اس معنی خیزی سے انسان کا حیاتیاتی اور سماجیاتی عمل مرتب

ہوتا ہے اور اس سلسلۂ عمل سے تاریخ تشکیل پاتی ہے۔
گویا زبان، انسان، تاریخ سب تھیوری کا موضوع ہیں،
لیکن خطرہ اس وقت پیدا ہوتا ہے جب تھیوری ایک دوا کی
شکل اختیار کرلے یا دوسری سرگرمیوں کو دبانے لگے۔
تھیوری کا مطلب ہے مسائل کو نظریانا، ان مسائل کے
بارے میں کچھ نہ کچھ موقف اختیار کرنا اور اس موقف کو
حیطۂ تحریر میں لے آنا تا کہ مسائل کے بارے میں جو
رائے قائم کی گئی ہے یا ان کا جو جواب فراہم کرنے کی
کوشش کی گئی ہے، اس کا کھرا کھوٹا پرکھا جا سکے۔ اگر
مسائل کو نظریایا نہیں جائے گا تو ان کا کھرا کھوٹا بھی
پرکھا نہیں جا سکے گا۔ غرض موجودہ عہد کے مسائل سے
نبرد آزما ہونے کے لئے تھیوری کی سرگرمی لازمی ہے۔
سوائے اس کے کوئی دوسرا راستہ نہیں۔" (ساختیات،
پس ساختیات، ص ۴۹۸)

عام فہم الفاظ میں ادب یا کسی بھی شعبۂ انسانی زبان، زندگی، ذات، ادب
ثقافت اور تاریخ سے متعلق کسی بھی مسئلہ یا حقیقت کو سمجھنے اور اس کا
سامنا کرنے کے لئے جو اصول، حکمت عملی، طریقہ یا راستہ اختیار کیا
جاتا ہے، اسی اصول، طریقہ یا راستہ کا نام تھیوری ہے۔

تھیوری کے سلسلے میں دلچسپ بات یہ ہے کہ تھیوری سے
وابستہ کئی بڑے نام ایسے ہیں جن کا ادب سے یا تو کوئی واسطہ نہیں ہے
اور اگر ہے بھی تو جزوی طور پر، مثلاً

۱۔ سوسیئر (Ferdinand de Saussure) شعبہ- لسانیات،
تصنیف A Course in General Linguistics

۲۔ فوکو (Michael Foucault) شعبہ- سماجیات، تصنیفات:
Madness and Sexuality(i)
The Order of things(ii)
The history of civilization (iii)

۳۔ شلائر ماخر (Fredrich Shelirmacher) شعبہ- تفہیمیت
تصنیفات Hermaneutics پر خطبات

۴۔ دریدا (Jacques Derrida) شعبہ- فلسفہ، علم معانی، رد تشکیل
(Deconstruction)
تصنیفات:
Of Grammatology(i)
Writing and Difference(ii)
Speech and Phenomena (Deconstruction(iii)

۵۔ لیوی اسٹراس (Claud Levi Strauss) شعبہ- بشریات،
ساختیات
تصنیف Structural Anthropology

۶۔ ہوسرل (Edmund Husserl) شعبہ- مظہریات

۷۔ جولیا کرسٹیوا (Julia Kristiva) شعبہ- علم زبان، نفسیات،
تانیثیت
تصنیفات (i) Desire in Language
(ii) Revolution and Poetic Language

دراصل یہ وہ چند دانشور ہیں جن کے لسانی، نفسیاتی، عمرانی، مظہریاتی،
تاریخی اور معنیاتی تصورات نے زبان و ادب سمیت انسان اور انسانی
زندگی سے متعلق تمام شعبوں کی مروجہ روایات، نظریات، اشیا، مظاہر
اور دنیا کے بارے میں سوچنے کے انداز اور غور و فکر کے رویوں
(Attitudes) کو تازہ ترین سمتوں اور طرفوں کی راہ پر گامزن کیا
جس کی ایک عبوری منزل 'تھیوری' تھی۔ چونکہ تھیوری کی تشکیل
مختلف النوع علوم، نظریات اور تصورات کے سنگ و خشت سے ہوئی
ہے، اس لئے اس کی ماہیت ٹھوس اور مصداقی نہیں سیال اور تغیری
ہے۔ اسی بنا پر خالد قادری نے یہ رائے ظاہر کی کہ:

"تھیوری ایک متفرق صنف (Miscellaneous
Genre) کی عرفیت (Nikname) ہے جسے ان علوم،
افکار یا تحریروں سے منسوب کیا جاتا ہے جو اپنے خود کے
دائرے سے باہر جا کر دوسرے میدانوں میں رائج

ہیئت پسندی کو بیسویں صدی میں ظہور پذیر ہونے والی پہلی ادبی تھیوری کہا جاسکتا ہے۔ اس کا آغاز انقلاب روس (۱۹۱۷ء) کے آس پاس سے ہوا تھا جب روس کے مستقبل کی تعمیر کی غرض سے روسی دانشوروں نے فیوچرزم Futurism کی تحریک کے طور پر آگے بڑھایا تھا۔ عام طور پر ہیئت پسندی کو روسی ہیئت پسندی بھی کہا جاتا ہے اس کی وجہ یہ ہے کہ روس کے چند بڑے دانشوروں ۱۔ رومن جیکب سن (Roman Jakobson) ۲۔ وکٹر شکلووسکی (Victor Shklovsky) ۳۔ بورس توماشوسکی (Boris Tomashevsky) ۴۔ باختن (Bakhtin) ۵۔ مکاروسکی (Mukarovsky) ۶۔ رینے ویلیک (Rene Vellek) وغیرہ نے ہی پہلے پہل "ادب کی ادبیت" (Literariness of Literature) کی بازیافت کے لئے فن پارے کی لسانی ہیئت کے سائنسی اور معروضی مطالعے پر زور دیا۔ ہیئت پسندی کی رو سے فن پارے کی اصل اہمیت اور معنویت اس کی وہ داخلی لسانی ساخت یا ہیئت ہے جس میں وہ فن پارہ سامنے آتا ہے اور جس خیال، فکر، تجربہ یا مشاہدہ (متن) کو اس ہیئت میں پیش کیا گیا ہے، اس کی حیثیت ثانوی ہے۔ اردو میں جدیدیت پسندوں نے اسی تھیوری کی پیروی کی۔ ہیئت پسندی، ادب کے سماجی و ثقافتی یا جذباتی اور تخیلاتی عناصر کو فن پارے کا بالکلیہ لازمہ قرار دینے پر اصرار نہیں کرتی بلکہ ایسے تمام عناصر کو محض ادبی اظہار کے معاون قرار دیتی ہے۔ اس اعتبار سے ہیئت پسندی ایک حد تک مارکسزم (ترقی پسندی) کی ضد تھی۔ ہیئت پسند ناقدین ادب میں کہی اور بیان کی گئی باتوں کی بجائے ان لسانی، فنی اور جمالیاتی عناصر کو سامنے لانے میں زیادہ دلچسپی رکھتے ہیں جن کی وجہ سے کسی تحریر کو ادبی تحریر قرار دیا جاتا ہے۔ اسی لئے ہیئت پسند ادبی تھیوری نے ادب میں عام زبان کے بجائے تخلیقی زبان کے استعمال اور ادبی تخلیق کو تازہ کاری اور غیر مانوسیت (Defamiliarisation) کے ساتھ پیش کرنے پر زور دیا ہے۔ ہیئت پسندی کے مطابق ادب حقیقت کا علم حاصل کرنے کا نہیں بلکہ حقیقت کی اصل حقیقت یعنی اشیا کی بصیرت حاصل کرنے کے امکانات فراہم کرتا ہے۔ اس سلسلے میں ہیئت پسند ناقدین، مارکسی دانشوروں کی طرح ادب کو زندگی کی عکاسی یا تعبیر جیسی باتوں پر اصرار تو نہیں کرتے، لیکن اس بات پر ضرور نظر رکھتے ہیں کہ ادب عام زندگی پر کیسے اثرات مرتب کرتا ہے۔

روسی ہیئت پسندی کو فروغ دینے میں تین مکاتب فکر کی خدمات کو اہم مانا جاتا ہے۔

۱۔ ماسکو لنگوسٹک سرکل جو ۱۹۱۵ء میں رومن جیکب سن کی قیادت میں قائم ہوا تھا۔

۲۔ انجمن برائے مطالعہ شعری زبان (The Society for the apojaz) جو شکلووسکی (Victor Shklovsky) کی سربراہی میں ۱۹۱۶ء میں قائم ہوا۔ بورس آئخن باؤم، توشیوسکی اور یوری تنیانوف وغیرہ بھی اس انجمن میں شامل تھے۔

۳۔ پراگ لنگوسٹک سرکل جسے رومن جیکب سن نے روس سے چیکوسلواکیہ ہجرت کے بعد پراگ میں ۱۹۲۶ء میں قائم کیا تھا۔ اس انجمن نے ہیئت پسندی اور ساختیات کے مشترک اور مشابہ امتیازات کو فروغ دینے میں اہم کردار ادا کیا اور ادب کے خالص سائنسی اور تخلیقی مطالعے کے بجائے تخلیقی اور جمالیاتی جائزے پر زور دیا، لیکن ہیئت پسند ادبی تھیوری کی اپنی کچھ خامیاں بھی تھیں اس لئے اس ادبی تھیوری کو ابتدا میں جتنی مقبولیت حاصل ہوئی بعد میں اتنی ہی اس پر نکتہ چینیاں بھی ہوئیں اور آخر کار آپسی اختلافات اور خصوصاً سوویت روس کے نظریاتی اور سیاسی دباؤ کے سبب ہیئت پسند ادبی تھیوری زوال کا شکار ہوتی چلی گئی، لیکن ہیئت پسند دانشوروں نے ادب میں زبان کے برتاؤ کے حوالے سے جو تھیوری پیش کی تھی اس کے اثرات امریکہ، برطانیہ اور فرانس کے ادیبوں نے بھی اپنے اپنے طور پر قبول کئے اور ہیئتی تھیوری کو نئی شکلیں بھی عطا کیں۔ بیسویں صدی کی تیسری چوتھی دہائیوں میں امریکی دانشوروں جان کرو رینسم (John crowransom) اور ایلین ٹیٹ وغیرہ نے ادب کی فکری اور سماجی جمالیات کی جگہ لسانی جمالیات پر زور دیا گیا۔ امریکی دانشوروں کی اس

تھیوری کو "نئی تنقید" (New Criticism) کا نام دیا گیا گرچہ نئی تنقید کی تھیوری ہیئت پسندوں کی تھیوری سے مشابہت رکھتی تھی، لیکن اس کا اعتراف کم ہی کیا گیا۔ ابوالکلام قاسمی نے اس ضمن میں لکھا ہے:

> "عملی تنقید کے نقطۂ نظر سے زبان کے استعمال کی نوعیت کو جو اہمیت حاصل ہوئی اس کے نتیجے میں ادبی زبان اور ترسیلی زبان کی تفریق زیر بحث آنے لگی تھی۔ روسی ہیئت پسندوں کے خیالات عام نہ ہونے کے باعث نئی امریکی تنقید بنیادی حوالے کے طور پر ان کے ذکر سے خالی تھی مگر برطانیہ میں فن نفس ادب پارے کے مطالعے پر جو زور دیا گیا تھا اسے نئی تنقید کے ابتدائی آثار کی حیثیت بہر حال حاصل رہی۔"

"ہیئت پسندی اور نئی تنقید عام طور پر متن کے مقررہ معنی و مفہوم اور ادب کے عام سماجی و ثقافتی سروکاروں کو غیر ضروری قرار دیتی ہے اور ورڈز ورتھ جیسے رومانی نظریہ سازوں کے اس قول کی حمایت کرتی نظر آتی ہے کہ The world is too much with us لیکن یہ بھی صحیح ہے کہ ہیئت پسندی نے شعر و ادب میں زبان کے لسانی برتاؤ کے حوالے سے متن میں جمالیاتی محاسن کی جلوہ آفرینی سے متعلق جو تصورات پیش کئے ہیں، مابعد جدید تھیوری انہیں رد نہیں کرتی۔ ایسے مابعد جدیدیت چونکہ سوسیر کے نظریہ لسان پر مبنی ساختیات (Structuralism) اور پس ساختیات (Post Structuralism) کی زائیدہ ہے اس لئے ہیئت پسندی کی لسانی تھیوری ساختیات کی لسانی تھیوری سے قدرے مشابہت کا رشتہ بھی رکھتی ہے۔ کئی مابعد جدید منکرین رومن جیکب سن، لیوی اسٹراس وغیرہ نے ہیئت پسندوں کے اس خیال کی حمایت کی ہے کہ فن پارے میں زبان کے برتاؤ میں الفاظ کے استعمال میں آفاقی اصولوں کی دریافت اور قیام ضروری ہے۔ البتہ ساختیاتی تھیوری ادراک حقیقت کی تھیوری ہے جو انسان، کائنات اور اشیا کے حقیقی معنی و مفہوم کو جاننے پر زور دیتی ہے، لیکن ہیئت پسندی کے برعکس ساختیات یہ مانتی ہے کہ زبان اور، پیچیدہ اور پراسرار میڈیم ہے جو دنیا کے انسانوں اور اشیا کی معنویت اور اہمیت کی تشکیل جدید اور ان کے باہمی تفریق (یعنی مختلف و متضاد اور تغیر پذیر) رشتوں کی بازیافت اور شناخت کے امکانات رکھتی ہے۔ اس کے ساتھ ہی ساختیات، سماج کی پرانی اور تصوراتی تعبیر کو دور کر کے عصری حقائق و حالات کی بنیاد پر نئے سرے سے سماج کی تشکیل کی ضرورت پر زور دیتی ہے۔ گوپی چند نارنگ نے ساختیاتی تھیوری پر تفصیل کے ساتھ بحث کی ہے اور یہ نتیجہ اخذ کیا ہے کہ:

> "مارکسیت اور ساختیات دونوں جدیدیت کی اجنبیت (Alienation) اور یاسیت (Despair) کے خلاف ہیں۔ مارکسیت اور ساختیات کے مقامات اشتراک اور اختلافات کے کئی پہلو ہیں، لیکن دونوں اس سائنسی رویے پر اصرار کرتے ہیں کہ دنیا حقیقی ہے اور انسان اس کو سمجھ سکتا ہے۔ مارکسیت اور ساختیات دونوں دنیا کے انتشار ظاہری میں تصوراتی ربط پیدا کرنے کے نظریے ہیں۔ دونوں دنیا اور انسان کو بطور کل دیکھتے ہیں۔" (ساختیات، پس ساختیات، ص ۳۶)

اب تک کی وضاحتوں سے نتیجہ یہ برآمد ہو رہا ہے کہ مابعد جدید تھیوری مختلف و متضاد لسانی ادبی اور فلسفیانہ نظریات سے گزر کر اس مقام تک پہنچی ہے جہاں اسے انسان دوست تھیوری کہا جاسکتا ہے۔

پہلی اور دوسری جنگ عظیم کی تباہیوں کے بعد ٹوائن بی (Arnold Toynbe) نے The History (۱۹۳۰ء) میں عالمی سطح پر بدلتی ہوئی سماجی و ثقافتی صورتحال پر روشنی ڈالتے ہوئے مابعد جدید دور Post Modern Era کی بشارت دی تھی۔ ۱۹۳۸ء میں ویبر Max Weber نے بڑھتے ہوئے "اقداری تضادات" کی بنیاد پر نو کانٹین اقداری دائرہ (Neo Kantian Value Spheres) اور وٹگنسٹین (Wittgenstein) کے Language Game کے حوالے سے نئی ثقافتی صورت حال سے متعلق یہ تھیوری پیش کی کہ "اب معاشرہ میں ہر طرح کے دلائل اور توضیحات خواہ وہ سائنسی ہی کیوں نہ

ہوں ان میں سے ان کی کوئی مستقل اور حتمی حیثیت نہیں ہے۔"

میکس ویبر نے Science as a vocation کے عنوان سے اپنے خطبے میں اپنی تھیوری پیش کرتے ہوئے کہا تھا:

> "Scientific pleading for practical and intrested stands is meaningless in principle because the various values spheres ofthe world stand in irreconcilable conflict with eachother. we realize again today that something can be scared not only inspite of its not being beautiful, but rather because and so far as it is not beautiful.it is a piece of everyday wisdom that something may be true although it is not beautiful and not holy and not good. These are only the most elementry cases of the struggle between the gods of the variuos orders and values."
>
> (translation altered : 1948: 147-8)

میکس ویبر نے اپنی تھیوری میں یورپی معاشرہ میں رونما ہونے والی انقلابی، فکری، سماجی اور ثقافتی تبدیلیوں کا جو خاکہ پیش کیا اس سے تاریخ کے کلیت پسندانہ فلسفے کے ارتقا اور مابعد جدید ڈسکورس کی تفہیم میں مدد ملتی ہے۔

اب یہ ایک عجیب اتفاق ہے کہ ۳۰ سال بعد فرانسیسی دانشور لیوتار (J.f.lyotard) نے ۱۹۸۴ء میں جب The post Modern Condition کے عنوان سے اپنی تھیوری، رپورٹ کے طور پر پیش کی تو لیوتار نے کم و بیش میکس ویبر کی تھیوری کی باتوں کو ہی تراش خراش کر پیش کیا۔ لیوتار نے لکھا۔

> "Science possesses on general metalanguage in which the other languages can be transcribed and evaluated. There is no reason to think that it would be possible to determine metaprescriptives common to all language games or that a reviseable consensus like the one in force at given moment in the scientific community could embrace the totality of metaprescriptions regulating the totality of statement circulating in the social collectivity."
>
> (1985: 64-5).

اتنی بات ضرور ہے کہ لیوتارڈ کی تھیوری میں ویبر کی تھیوری سے کہیں زیادہ پختگی اور وسعت ہے دوسرے یہ کہ لیوتارڈ کے یہاں مابعد جدید تھیوری کے مختلف پہلوؤں اور امتیازی خصوصیات کی واضح نشاندہی ملتی ہے۔ یہاں یہ وضاحت ضروری نہیں ہے کہ مغرب میں ۱۹۳۰ء تک کا زمانہ جدیدیت سے عبارت ہے اور اس عرصہ میں مابعد جدیدیت عام طور پر ایک رجحان پر تھیوری کی حیثیت سے محض ایک قابل غور اور تشنہ طلب موضوع ہی رہی، لیکن پھر مابعد صنعتی سماج (Post Industrial Society) کے تصور کے فروغ اور سرمایہ داریت (Capitalism) کے داخلی ثقافتی تضادات کی ناگزیریت سے متعلق ڈینیل بیل (Daniel Bell) کے تجزیوں نے مابعد جدیدیت کو ایک تھیوری کے طور پر قائم کرنے میں اہم کردار ادا کیا۔ بیل کے بعد تھیوری اور مابعد جدید تھیوری سے متعلق متعدد دانشوروں نے موافقت اور مخالفت میں اپنے اپنے نظریات پیش کئے۔ ان دانشوروں میں بودریلا

(Baudrillard) اور بودریلارڈ سے قطع نظر اوونس (Owens) بے حد اہم ہے۔ اوونس نے مابعد جدیدیت سے متعلق اپنی تھیوری کی وضاحت خاص طور پر اپنے تین مقالوں میں کی ہے۔

۱۔ تانیثیت پسند اور مابعد جدیدیت (Femenists and Post modernism)

۲۔ دوسرے پن کا تخاطب (The discourse of others)

۳۔ مابعد جدید ثقافت (Postmodern Culture)

یہ بات قابل ذکر ہے کہ دوسری عالمی جنگ کے بعد بڑی مرکزی تہذیبوں کی جگہ چھوٹی ذیلی تہذیبوں (Subalturn Cultures) پر توجہ دینے کا رجحان عام ہوا۔ تو اوونس نے بھی دوسری جنگ عظیم کے بعد یورپ کی ذیلی تہذیبوں کو اپنے مطالعے اور دور اندیشی کو بنیاد بنا کر بجا طور پر آنے والے دور کو مابعد جدید دور Post Modern Era قرار دیا تھا۔ اوونس نے بھی جو یورپ کی انہیں ذیلی تہذیبوں کو جن کے تضادات و افتراقات پورے طور پر نمایاں ہو کر یورپی ثقافت کو ایک نئی صورت حال کا اسیر بنا چکے تھے اپنے مطالعے اور تجزیے کا موضوع بنایا اور مابعد جدید تھیوری کی توضیح و تشریح زیادہ منطقی انداز میں کی۔ غرض یہ کہ ۸۵۔۱۹۸۰ء کے آس پاس تک آکر مغرب میں مابعد جدیدیت ایک مضبوط، ثمر آور، معنی خیز سماجیاتی تھیوری (Socialogical Theory) کی حیثیت سے اپنی اہمیت منوانے لگی تھی اور نظریاتی سطح پر مابعد جدیدیت کا دائرہ جیسے جیسے وسیع ہو رہا تھا جدیدیت کی بساط ویسے ویسے اٹھتی جا رہی تھی۔ چنانچہ جدیدیت کے سب سے بڑے نقیب ہیبر مس Jurgen Habermas نے یورپ کے تیزی سے بدلتے سماج سے متعلق سماجی و ثقافتی حالات socio-cultural conditions سے متعلق ویبر max weber سے لے کر لیوتار J.F.Lyotard تک کے تجزیوں سے بحث کرتے ہوئے نئی ثقافتی صورت حال کے پیش نظر جدیدیت Modernism اور مابعد جدیدیت Post-Modernism سے متعلق نئے زاویوں سے بحث کی۔ ہیبر مس نے جہاں یورپ کے Enlightenment project of modernity کی بنیاد پر جدیدیت کی شدومد سے حمایت کی وہیں مابعد جدیدیت کو واضح لفظوں میں جدیدیت کا مخالف قرار دیا، حالانکہ اب ہیبر مس کا شمار بھی مابعد جدیدیت کے حامیوں میں ہوتا ہے۔ مابعد جدید فن تعمیر (Post-Modern Architechture) کے بارے میں اظہار خیال کرتے ہوئے ہیبر مس نے مابعد جدیدیت کے متعلق کہا کہ:

> "یہ ہمارے عہد کی تشخیص ہے لیکن مابعد جدیدیت خود کو قطعی طور پر جدیدیت کی مخالف کے طور پر پیش کرتی ہے۔"

> It is diagnosis of our times; Post Modernity definitely presents itself as anti modernity Habermas - 1983

اتنا ہی نہیں ہیبر مس نے مابعد جدیدیت کو "نو قدامت پسندی (Neo conservative)" قرار دیتے ہوئے اس کی مذمت بھی کی اور اسے Enlightenment project of Modernity کا کٹر مخالف بھی ثابت کرنے کی کوشش کی۔ ویسے لنڈا ہیوچن نے کہا ہے کہ ہیبر مس مابعد جدیدیت کے مضمرات و امکانات سے پوری طرح آگاہ نہیں تھا۔ رچرڈ گاٹ نے بھی جدیدیت کو فکری انقلاب اور مابعد جدیدیت کو جوابی فکری انقلاب قرار دیتے ہوئے کہا ہے کہ:

> The revolution was modernism. The counter revolution is postmodernism. It is not difficult to comprehend this culture and aesthetic trend now known as postmodernism in art and architecture, music and film, drama and fiction, as a reflection of (or a comparable phenomenon to) the present wave of polititcal reaction

دہائیوں میں عام ہوئی تھی اور بحث کا موضوع بھی بنی تھی۔ چامسکی نے اپنی کتاب Syntactic Structure میں سوسیئر کے نظریہ لسان میں اپنی جانب سے یہ اضافہ کیا کہ الفاظ کی آوازوں کے معانی کو سمجھنے کے لیے آدمی کے ذہن میں پہلے سے ہی آواز اور اس کے معانی کا ایک واضح نظام (Transparent System) موجود ہوتا ہے۔ اسی طرح ساتویں، آٹھویں دہائیوں تک آ کر ژاک دریدا کی رد تشکیل (Deconstruction) کی تھیوری سامنے آتی ہے۔ دریدا نے اپنی کتاب میں سوسیئر کی تھیوری کی کلیدی اصطلاحات کی حدود سے مدلل بحث کرتے ہوئے سوسیئر کے تصور افتراقیت (Differentiation) کی جگہ زبان کے کثیر الجہاتی (Multi Dimensional) رشتوں کے حوالے سے ایک مخصوص و منفرد اصطلاح Difference وضع کی جو دریدا کی تھیوری کی کلیدی اصطلاح ہے۔ اس اصطلاح کے بارے میں گوپی چند نارنگ نے لکھا ہے:

> "Difference دریدا کی خاص اصطلاح ہے جو رد تشکیل (تھیوری) کا مرکزی نقطہ ہے۔ فرانسیسی لفظ Differance انگریزی لفظ Difference (فرق) اور Deferment (التوا) کے بیچ کا لفظ ہے اور بیک وقت دونوں مفاہیم کو حاوی ہے یعنی زبان کے نظام میں معانی "فرق" سے بھی پیدا ہوتے ہیں اور "التوا" سے بھی۔ اس تصور کی مدد سے دریدا مغربی مابعد الطبیعیات کے ان تمام تصورات کو متعینہ معنی سے بے دخل کر سکا جو فوقیتی ترتیب پر قائم تھے۔ دریدا Differance کے تصور کو ایک ساخت اور تحریک قرار دیتا ہے جس کے تین خصائص ہیں۔ اول اس کی رو سے زبان کے عناصر میں افتراق اور اس کی وجہ سے معنی خیزی کا عمل جاری رہتا ہے۔ دوم حاضر عناصر تو معنی دیتے ہی ہیں غائب عناصر بھی، جس سے افتراق قائم ہوتا ہے۔ معنی خیزی کے عمل میں اپنے غیاب کے باوجود کارگر ثابت ہوتے ہیں۔ سوم زبان کے کارگر عناصر کے مابین Spacing (خلا) ہوتا ہے۔ تحریر ہو یا تقریر یہ فاصلہ یا وقفہ یا خموشی کا پارہ بھی معنی کے افتراق اور التوا کے عمل میں خاصا اہم کردار ادا کرتا ہے۔" (ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات)

آٹھویں، نویں دہائیوں میں رولاں بارتھ (Roland Barthes) کی پس ساختیات کی تھیوری تمام سابقہ تھیوریز کی تردید سے زیادہ تشکیل جدید کے طور پر سامنے آئی۔ ساختیات اور پس ساختیات کی فلسفیانہ اساس اور امتیازات کی تحقیقی بحث تفصیل، گوپی چند نارنگ کی تصنیفات میں موجود ہے۔ گوپی چند نارنگ اور مابعد جدید تھیوری کے حوالے سے بس یہ یاد دلانا ہے کہ گوپی چند نارنگ ترقی پسند تحریک اور جدیدیت کو اپنے طور پر برتتے ہوئے ہی مابعد جدیدیت کے آواں گارد کے منصب پر فائز ہوئے ہیں۔ گوپی چند نارنگ ادب کے کلاسیکی نظریات و تصورات کی کیسی آگہی رکھتے ہیں اس کا اندازہ ان کی تصنیفات 'اسلوبیات میر'، 'اردو غزل اور ہندوستانی ذہن و تہذیب'، 'ہندوستانی قصوں سے ماخوذ اردو مثنویاں' اور 'ہندوستان کی تحریک آزادی اور اردو شاعری' سے لے کر 'غالب: معنی آفرینی، جدلیاتی وضع، شونیتا اور شعریات' وغیرہ سے بخوبی اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ مابعد جدید تھیوری کا ایک ناگزیر حوالہ انسانی تاریخ کی زبانی تقسیم سے ماورا 'ثقافت' ہے۔ آج کا دور ہی ادب کے ثقافتی مطالعے کا دور ہے۔ گوپی چند نارنگ کی حالیہ تحریروں کے سیاق و سباق سے بھی یہ ثابت ہوتا ہے۔ یہ ممکن ہے کہ مذکورہ بالا ادبی مطالعات کے برتاؤ کے زمانے میں ادب کا ثقافتی مطالعہ گوپی چند نارنگ کی شعوری ترجیحات میں شامل نہ رہا ہوگا، لیکن ہندوستانی معاشرت اور ثقافت کے تئیں کمٹمنٹ، لاشعوری وابستگی نے مذکورہ بالا تصنیفات کو ادب کے ثقافتی مطالعہ کے عمدہ نمونے بنا دیا ہے۔ 'اردو غزل اور ہندوستانی ذہن و تہذیب' کی تصنیف کے دنوں میں گوپی چند نارنگ کا ثقافتی شعور کس طرح تشکیل پذیر ہو رہا تھا اس کا اندازہ مذکورہ کتاب کے دیباچے سے ہی لگایا جا سکتا ہے۔ ان کے علاوہ نارنگ کی

دیگر تصنیفات مثلاً 'ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات'، جدیدیت کے بعد، 'فکشن شعریات'، 'تپش نامۂ تمنا' اور 'غالب: معنی آفرینی، جدلیاتی وضع، شونیتا اور شعریات' وغیرہ کے مطالعے سے واضح ہو جاتا ہے کہ اردو میں تھیوری یا ادبی تھیوری کا مفہوم کیا ہے۔

لیکن اب جبکہ دنیا کو اکیسویں صدی کی دوسری دہائی میں داخل ہوئے بھی خاصہ وقت بیت چکا ہے۔ نئی نظریات اور علمیات نے اردو دنیا میں بھی زندگی کے دوسرے شعبوں کی طرح، معاشرت، سیاست، ثقافت اور زبان و ادب کے سرد کاروں کو بھی الٹ پلٹ کر رکھ دیا ہے۔ پروفیسر گوپی چند نارنگ نے 'اردو' کی زرخیز زمین میں مابعد جدید ادبی تھیوری کا جو بیج ۱۹۹۳ء میں (ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات) میں بویا تھا وہ انہیں کی مسلسل آبیاری کی وجہ سے ایک تناور درخت بن چکا ہے۔ اردو کے عالمی منظر نامے میں شاید ہی کوئی ایسا ثقہ قلم کار یا باذوق قاری ملے، جس کا مابعد جدید ادبی تھیوری سے کوئی رشتہ نہ ہو۔ اب یہ اپنا اپنا نصیب ہے کہ تھیوری کے ساتھ کس کا رشتہ مفاہمت کا ہے اور کس کا مزاحمت کا۔ ویسے یہ دوسری بات ہے کہ ضمیر علی بدایونی، وہاب اشرفی، ابوالکلام قاسمی، شمیم اعظمی، نصیر احمد ناصر اور حامدی کاشمیری وغیرہ سے قطع نظر اکثر محبان مابعد جدیدیت کے عشق میں نہ تو گرمیاں ہیں اور نہ ہی نیاز مندی میں کوئی تڑپ۔ انہیں Karla Wesley کے مطابق Skeptical Post Modernist ہی کہا جا سکتا ہے۔ دوسری جانب شمس الرحمن فاروقی اور فضیل جعفری وغیرہ کی مابعد جدید مخالف تحریروں میں خاصمت اور ضد زیادہ ہے۔ علمی، لسانی اور ثقافتی و معاشرتی بصیرت کی گہرائی اور تہہ داری کم ہے۔ چنانچہ ۱۹۹۰ء کے بعد سے اب تک مابعد جدیدیت اردو اور برصغیر کی کئی دیگر زبانوں میں ادب کے ایک توسیعی تصور کے طور پر اپنی حیثیت مستحکم کر چکی ہے، لیکن یہ بھی سچ ہے کہ بعض مغربی دانشوروں کی طرح اردو میں بھی اکثر و بیشتر قلم کار بھی مابعد جدید ادبی تھیوری کو پروفیسر گوپی چند نارنگ یا پھر وہاب اشرفی، ضمیر علی بدایونی وغیرہ کی طرح سمجھنے اور برتنے سے قاصر ہی رہے ہیں۔ گوپی چند نارنگ نے ۱۹۹۳ء میں، تھیوری کا مقدمہ قائم کرتے ہوئے ہی خدشہ ظاہر کیا تھا کہ:

"اگر تھیوری دبا کی شکل اختیار کر لے اور عصری مسائل کو نظریانے کے بجائے انہیں دبانے لگے تو نہ صرف تھیوری بلکہ ادب، معاشرت اور ثقافت کے لئے خطرات بڑھ جائیں گے۔ مسائل کے حل کے کھرے اور کھوٹے کو پرکھا نہیں جا سکے گا۔ (ساختیات، پس ساختیات، ص ۵۰۰)

چنانچہ یہ سچ ہے کہ ترقی پسندی اور جدیدیت کے حامیوں کی طرح مابعد جدیدیت کا دم بھرنے والے بعض ناقدین اور تخلیق کار بھی انسان اور انسانی زندگی کے مسائل کو سنجیدگی اور خلوص کے ساتھ نظریانے کی کوشش کے بجائے تھیوری کی اصطلاحوں میں الجھ کر رہ گئے اور اپنی تحریروں میں عہد حاضر کے مسائل سے متعلق مصنوعی، فیشن پرستانہ اور کھوکھلے بیانوں کے ہی ڈھیر لگاتے رہے۔ چنانچہ یہی وجہ ہے کہ مابعد جدیدیت کے مخالفین اب ہیبرمس کی رائے کو الٹ کراسے عہد حاضر کے بحران کی تشخیص کی بجائے اسے ایک مرض Pomophobia یعنی Post Modern Phobia قرار دے رہے ہیں۔ مابعد جدیدیت پر یہ اعتراض کیا جا رہا ہے کہ عصری مسائل کے حوالے سے مابعد جدید تھیوری، اخلاقی ضابطوں اور اقداری نظام پر اصرار نہیں کرتی۔ یہ الزام فرانسیسی اور جرمن مابعد جدید نظریہ سازوں کی تحریروں کے حوالے سے جزوی طور پر درست ہو سکتا ہے، لیکن اکیسویں صدی تک آ کر مغربی معاشرے میں اخلاقی ضابطے اور اقدار میں جو انقلابی تبدیلیاں رونما ہوئی ہیں ان کے زیر اثر صارفیت، شیئیت (Comodification) روایات کی نفی، مادی نفع اور نقصان کی مرکزیت، جنسی آزادی اور جرائم، نسل پرستی اور لاادریت وغیرہ نے اس تصور کو عام کر دیا ہے کہ ہر روایت، معیار یا فلسفۂ نظام، علم اور اعتقاد کی ظاہری حقیقت جو بھی اور جیسی بھی نظر آتی ہے ان کی اصل حقیقت کچھ اور ہی ہوتی ہے۔ اس لئے جن اخلاقی اور انسانی قدروں کی باتیں کی جاتی رہی ہیں، ان کی اہمیت برحق، لیکن وہ اب عملاً لایعنی ثابت ہو چکی ہیں۔ اس لئے ظاہر ہے

مغربی مابعد جدیدیت کسی بھی نظام، معیار یا ضابطہ اخلاق اور نظریہ حیات کو حتمی اور مستقل نہیں مانتی اور ان کے خاتمے کی جستجو پر اصرار کرتی ہے۔ اسی لئے مغرب میں مابعد جدیدیت روایتی اخلاقیات پر زیادہ توجہ نہیں دیتی، لیکن انسان اور انسانیت بہر حال مغربی مابعد جدیدیت کے بھی مرکز میں ہیں۔ دریدا کی تحریروں میں اس کی مثالیں بھری پڑی ہیں۔

دریدا نے اپنی کتاب Of Grammotology میں لکھا ہے کہ انسان اور انسانی زندگی کا کوئی بھی معاملہ متن (Text) سے باہر نہیں ہے (There is nothing outside the text) لیکن رد تشکیل کے بارے میں غلط فہمیوں کو دور کرتے ہوئے دریدا نے اپنی کتاب اور تحریر تنقیدی جستجو (Critical Enquiry) میں یہ بھی لکھا ہے کہ سیاق و سباق سے باہر کچھ بھی نہیں (There is nothing outside context) اور چونکہ انسان کے ہر معاملے کا کوئی نہ کوئی سیاق ضرور ہوتا ہے۔ اس لئے دریدا نے اپنی آخری تحریر Living On میں یہ بھی لکھا ہے کہ کسی بھی شے یا بات کا کوئی بھی معنی سیاق سے باہر قائم نہیں ہو سکتا، لیکن کوئی بھی سیاق حتمی اور مستقل طمانیت نہیں No meaning can be determined out of context but no context permits saturation گوپی چند نارنگ نے دریدا سے کہیں زیادہ بہتر انداز میں متن سے اخذ معنی یا متن میں موجود معنی کو موجود بنانے کے عمل کو قرأت سے مشروط کرتے ہوئے، سیاق یا Context کو قاری کے ذہن میں موجود معانی کے نظام کے پس منظر میں پیش کیا ہے۔

> ''متن میں معنی مضمر تو ہیں ــــ لیکن وہ حامل قاری ہی ہے۔ متن کے معنی کو موجود بناتا ہے۔ یوں لگتے کہ متن بارود کی تہہ ہے۔ قرأت کا عمل فلیتہ دکھاتا ہے جو اشتعال پیدا کرتا ہے اور یوں وہ پھلجھڑی روشن ہوتی ہے۔ جس کو معنی کا چراغاں کہتے ہیں۔ فرق یہ ہے کہ بارود کی طرح چراغاں کے بعد متن غائب نہیں ہوتا بلکہ جوں کا توں موجود رہتا ہے اور ہر آنے والی قرأت کے ذوق و ظرف کے مطابق از سر نو معنی کا چراغاں کرتی ہے اور یہ عمل لاانتہائی ہے۔'' (ساختیات، پس ساختیات، ص ۲۸۱)

لیکن چونکہ کوئی روایت، کوئی نظام قطعی اور مستقل نہیں ہوتا۔ ہر لحظہ تغیر سے دوچار، حالات، حقائق اور مسائل کی نوعیت کا بدلتے رہنا ایک فطری امر ہے لہٰذا متن کا سیاق (Context) چاہے بدلے یا نہ بدلے ہر نئی قرأت کے ساتھ متن کے معنی، کیفیت اور تاثر میں فرق پیدا ہوتے رہنا بھی فطری ہے۔ اسی بنا پر گوپی چند نارنگ نے کہا ہے:

> ''معنی کی حتمیت ناممکن ہے۔ ہر قرأت سوال اٹھاتی ہے اور اپنے طور پر ان کا جواب دینے کی سعی کرتی ہے اور بس۔'' (ساختیات، پس ساختیات، ص ۲۸۱)

مغرب کے برعکس مشرق خصوصاً اردو منطقہ ہندوستان یا پاکستان میں مابعد جدیدیت کی صورت حال اول تو مغرب کی طرح حاوی نہیں ہوئی ہے اور اگر بعض کو سموپولیٹن شہروں میں اس کا غلبہ ہے بھی تو اندر سے ابھی تو آبادیت (Colonialism) کے اثرات ہی زائل نہیں ہوئے ہیں۔ اس لئے اخلاقی ضابطوں اور اقداری نظام کی موجودگی پر اصرار کیا جاتا ہے۔ غالباً اسی بنا پر شمس الرحمٰن فاروقی نے کہا تھا کہ ''اردو میں مابعد جدیدیت کا میدان تنگ ہے'' لیکن فاروقی کے اس مغالطے کو اردو ادب کے عصری مابعد جدید مزاج نے غلط ثابت کر دیا ہے۔ شمس الرحمٰن فاروقی نے یہ الزام لگایا تھا کہ ''مابعد جدیدیت کے پاس کوئی لائحہ عمل، کوئی ایجنڈا نہیں اور نہ کوئی ادبی یا فلسفیانہ پروگرام ہے'' لیکن فاروقی یہ بھول گئے کہ مابعد جدیدیت نہ تو کوئی تحریک ہے نہ رجحان بلکہ ایک صورت حال ہے، جس کو ہر مابعد جدید ادیب اپنے اپنے طور پر آزادانہ جینے اور برتنے کی کوشش کرتا ہے۔ پروفیسر نارنگ نے وسیع تناظر میں اس کی وضاحت ان الفاظ میں کی ہے:

> ''مسئلہ فقط ادب یا ادبی تنقید کا نہیں، انسان اور زندگی کا ہے۔ مثلاً اگر ہم فقط وحدت معنی یا کثرت معنی کی بات

کریں تو زیادہ فرق نہیں پڑتا۔ لیکن مسئلہ اگر حقیقت، انسان کی نوعیت یا انسان کی شناخت یا انسان کی تشکیل ہوتی ہوئی پہچان کا ہو تو پوری انسانی زندگی اس کی لپیٹ میں آ جاتی ہے۔ ادب اور ادبی تنقید کی حیثیت چوں کہ علوم انسانیہ کے ترجمان کی ہے لہٰذا ادب کا اس مرکزی مسئلے کی زد میں آنا ناگزیر ہے جسے لاکان نے انسانی تشخص کا بحران Fading of the subject یا (انسان کی) Crisis of Identity سے تعبیر کرتا ہے۔ ٹیری ایگلٹن کا کہنا ہے کہ تھیوری موجودہ کرائسس سے نمٹنے کے لیے انسانی آگہی کی ایک کوشش ہے۔ اس کرائسس کی نوعیت کیا ہے اور موضوع انسانی یا اس پیچیدہ سوال کی مقتدر روایت کسی ایک حد تک کے سائے میں آ گئی اور خود ہمارے (انسانوں کے) لیے اس کا تعین کیا ہے، تھیوری کا اصل مسئلہ یہی ہے۔" (ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات، ص ۵۰۴)

انسانی تشخص کے بحران اور دیگر عصری انسانی مسائل سے متعلق وضاحتیں نارنگ کی تحریروں میں بکھری پڑی ہیں، جو یہ ثابت کرتی ہیں کہ مابعد جدید تھیوری کے مرکز میں انسان اور اس کی مختلف النوع سماجی، ثقافتی، سیاسی اور نفسیاتی مسائل بھی ہیں جنھیں حل کرنے کے لئے اور جن کے مثبت اور تعمیری ارتقا، ارتفاع کے لئے ہر مسئلے کو Theorise کر کے اس کا حل نکالنا ضروری ہے۔ تھیوری کے حوالے سے پروفیسر نارنگ کا اصرار اسی بات پر ہے۔

گوپی چند نارنگ نے تھیوری کی تعبیر و توضیح کا عمل ۱۹۸۰-۸۵ء کے آس پاس ہی شروع کر دیا تھا لیکن انھوں نے اپنے مطالعے و مشاہدات کو باضابطہ طور پر "ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات" کے عنوان سے ۱۹۹۳ء میں پیش کیا تو اس میں مغربی مابعد جدید تھیوری اور افکار سے کہیں زیادہ مشرقی شعریات، علم معانی، فلسفۂ حیات اور اردو زبان و ادب سے متعلق حقائق و مسائل کو برصغیر ہند و پاک کے ذہن و تہذیب اور نئے Episteme کے مطابق نظریانے کی کوشش ملتی ہے۔ سنسکرت، عربی اور فارسی شعریات کا، ساختیات، ردِ تشکیل، مظہریت، تکثیریت، ہیئت پسندی وغیرہ کے حوالے سے تجزیہ کرتے ہوئے لفظ و معنی، متن، قاری اور قرأت، زبان اور افتراقیت، زبان و ادب کا سماج اور آئیڈیالوجی جیسے موضوعات پر مشرقی (ہندوستانی) اخلاقی ضابطوں اور اقداری نظام کے تناظر میں غور و فکر کا رویہ نارنگ کے نظریات (تھیوریز) کو اندھی تقلید سے نہ صرف محفوظ رکھتا ہے بلکہ مغربی تھیوریز پر مشرقی تھیوریز کی بالادستی بھی قائم کرتا ہے۔ نارنگ سے پہلے یہ کارنامہ کسی اور اردو نقاد یا دانشور نے اس مقام اور معیار سے انجام نہیں دیا اور اس کی بنیادی وجہ (متحدہ) ہندوستانی تہذیب سے ان کا والہانہ عشق اور ہندوستانی ذہن کی آگہی ہے۔ چنانچہ مغربی لسانی و ادبی و فلسفیانہ نظریات کو اردو میں متعارف کرواتے ہوئے بھی انھوں نے ہندوستانی ذہن و تہذیب کی جزئیات کو فراموش نہیں کیا۔ مثلاً اردو کو مشترکہ تہذیب کی علامت قرار دیتے ہوئے پروفیسر نارنگ کا یہ درج ذیل اقتباس اردو اور ہندوستانی ذہن و تہذیب سے ان کے عشق کا ثبوت ہے:

> "اردو ہندوستان کی بلکہ برصغیر کی یا جنوبی ایشیا کی ایسی زبان ہے جس میں اخذ و قبول کا حیرت انگیز ملکہ ہے اور جس کا دامن طرح طرح کے پھولوں سے بھرا ہے اور جس کی جادو اثری میں شکوہ ترکمانی، ذہن ہندی، نطق اعرابی، تینوں کا ہاتھ ہے۔ کون نہیں جانتا کہ اردو نے ہند آریائی کا دودھ پیا ہے اور اس دھرتی پر پلی بڑھی ہے۔ کون نہیں جانتا جب نئی تاریخی حقیقتیں ابھرتی ہیں تو نئے سماجی تقاضے پیدا ہوتے ہیں اور نئی سچائیاں وجود میں آتی ہیں۔ اردو ایسی ہی ایک سچائی ہے لسانی، سماجی اور تہذیبی سچائی جو ہندوؤں اور مسلمانوں کے صدیوں کے ساجھے اور اختلاط و ارتباط سے وجود میں

آئی۔ سچائیوں کو نام تو اس وقت ملتا ہے جب وہ خانہ زاد ہو جاتی ہیں..... یہاں نام ہی سے فاصلے بڑھتے اور دوریاں ہوتی گئیں۔ اس امر کے تسلیم کرنے میں شاید ہی کسی کو تامل ہو کہ اردو ہماری پچھلی کئی صدیوں کی تہذیبی کمائی ہی ہے۔" (جدید ادبی تھیوری اور گوپی چند نارنگ، ڈاکٹر مولا بخش، ص ۲۲۰)

دراصل گوپی چند نارنگ ایسے دانشور نقاد ہیں جنہوں نے مغربی مفکرین کی کہی یا لکھی ہوئی باتوں کو گرفت میں تو لیا لیکن اپنے تجزیاتی شعور سے بھی کام لیا اور اپنے وسیع مطالعہ اور نگاہ شوق سے کام لے کر انہیں باتوں کو قبول اور پیش کیا جو معقول تھیں اور ہندوستان کی سماجی و ثقافتی روایات و اقدار اور شعریات میں جذب ہونے اور پھلنے پھولنے کے امکانات رکھتی تھیں۔ نارنگ اچھی طرح جانتے تھے کہ ہندوستان ایک روحانیت پسند ملک ہے۔ مادی ترقیوں سے نسبت اور ضرورت کے باوجود ہندوستان میں (بڑے شہروں میں) مابعد جدید ثقافتی صورت حال روحانیت (خدا پرستی، مذہبیت اور انسانی دوستی) کی آمیزش و آویزش کے ساتھ ہی اپنے برگ و بار نکال رہی ہے۔ چنانچہ گوپی چند نارنگ نے مابعد جدید تھیوری پر اصرار کرتے ہوئے اس بات کو فراموش نہیں کیا کہ وہ جس زبان کے ادب کے وسیلے سے ہندوستانی ذہن و تہذیب کی تشکیل جدید کا فریضہ انجام دے رہے ہیں، اس ادب کی رگوں میں مشرقی شعریات، مذاہب اور روحانیات کا لہو دوڑتا ہے۔ اس ازلی سچائی کا اظہار گوپی چند نارنگ نے شاعر مشرق اقبال کے انداز میں کیا ہے:

"مشرق کے بارے میں معلوم ہے کہ مشرق روحانی طور پر زندہ رہا ہے اور مغرب سائنسی طور پر زندہ رہا ہے۔ مغرب میں روحانیت بچھڑ گئی ہے۔ تمام بڑے مذاہب اور مسالک مشرق میں پیدا ہوئے ہیں۔ بدھ ہوں، مہاویر ہوں، رام ہوں، زرتشت یا کنفیوشس یا لاؤ تسے، موسیٰ ہوں، نانک یا کبیر، سب دنیا کو مشرق کی دین ہیں۔ حضرت محمدؐ کا ظہور بھی مشرق میں ہوا۔ مشرق ہزاروں سال سے کہتا رہا ہے کہ کائنات وہ نہیں ہے جو دکھائی دیتی ہے۔ اصل حقیقت مادہ نہیں 'شعور کل' ہے، لیکن اب سائنس بھی مادہ سے ہٹ کر بات کرنے لگی ہے۔ آئن سٹائن کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ زندگی کے آخری برسوں میں وہ بھی حیرت سے دوچار تھا۔ اس کا کہنا تھا کہ سائنس جتنے رازوں کو حل کر سکی ہے اس سے بڑا راز سامنے آ گئے ہیں۔ کائنات کے بارے میں جو چیز سب سے زیادہ ناقابل فہم ہے وہ یہ کہ کائنات ناقابل فہم ہے۔" (غالب: معنی آفرینی، جدلیاتی وضع، شونیتا اور شعریات، ص ۵۹۳)

چنانچہ گوپی چند نارنگ نے اپنے منفرد انداز میں اردو ادب اور ادیبوں کے سنگ بند ذوق وجدان، روایات اور شعریات کے حوالے سے فرسودگی، کٹرپن، فیشن پرستی، تقلیدیت اور بقراطیت کی دیواروں کو توڑا، لیکن انہوں نے انسان اور زندگی کے بدلتے ہوئے فکری اور علمی تناظرات کو بھی اپنے پیش نظر رکھا اور یہی وجہ ہے کہ تازہ کار ادبی نظریات (تھیوریز) کی روشنی میں اردو شاعری (اردو غزل، مثنوی، میرؔ، غالبؔ اور سانحہ کربلا) کو انسانی تہذیبی اور اخلاقی تناظرات کے ساتھ رکھنے پرکھنے اور پیش کرنے کی معتبر اور مستحکم روایت باضابطہ طور پر گوپی چند نارنگ سے ہی قائم ہوتی ہے۔ اس ضمن میں ایک حیرت انگیز مقام وہ نظر آتا ہے جب پروفیسر گوپی چند نارنگ سے ہی قائم ہوتی ہے۔ اس ضمن میں ایک حیرت انگیز مقام وہ نظر آتا ہے جب پروفیسر گوپی چند نارنگ "سانحہ کربلا بطور شعری استعارہ" میں کمال ایمانی و اخلاقی جوش و جذبہ کے ساتھ امام عالی مقام اور تاریخ انسانیت کے عظیم ترین ہیرو نواسہ رسول حضرت حسینؓ کی شہادت کا ذکر کرتے ہیں۔ فلسفۂ شہادت اور راہ حق و صداقت میں بہنے والے امام حسینؓ کے خون کی قدر و قیمت اور معنویت کو ایسی عقیدت و علویت کے ساتھ شاید بڑے سے بڑا اسلامی مفکر، عالم اور ذاکر بھی بیان نہ کر سکے۔ یہ اقتباس ملاحظہ ہو:

"راہ حق پر چلنے والے جانتے ہیں کہ صلوٰۃ عشق کا وضو، خون سے ہوتا ہے اور سب سے سچی گواہی خون کی گواہی ہے۔ تاریخ کے حافظے سے بڑے بڑے شہنشاہوں کا جاہ و جلال، شکوہ و جبروت، شوکت و حشمت، سب کچھ مٹ جاتا ہے، لیکن شہید کے خون کی تابندگی کبھی ماند نہیں پڑتی بلکہ کبھی کبھی تو جب صدیاں کروٹیں لیتی ہیں اور تاریخ کسی نازک موڑ پر پہنچتی ہے تو خون کی سچائی پھر آواز دیتی ہے اور اس کی چمک میں نئی معنویت پیدا ہو جاتی ہے۔ خون کی سچائی قائم و دائم ہے اور یہ تخلیقی روایت میں موجود بھی رہتی ہے، لیکن اس کی آواز کانوں میں اس وقت آتی ہے جب قوموں کا ضمیر بیدار ہوتا ہے۔ تاریخ آرائش جمال میں مصروف رہتی ہو یا نہیں، لیکن ادب میں ماضی کا آئینہ دائم پیش نظر رہتا ہے۔" (سانحہ کربلا بطور شعری استعارہ، ص ۱۷)

یہ درست ہے کہ ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات (۱۹۹۳) سے لے کر "غالب: معنی آفرینی، جدلیاتی وضع، شونیتا اور شعریات" (۲۰۱۳) تک کے عرصے میں جہاں ایک نسل مرحوم، دوسری ضعیف اور تیسری جوان ہو چکی ہے، عالم انسانیت خصوصاً برصغیر ہند و پاک کو ایسے مسائل کا سامنا ہے جو انسان کے تشخص ہی نہیں وجود کو ہی خطرات سے دوچار کر رہے ہیں۔ نسل کشی، مذہبی جنون، فرقہ پرستی، لسانی تعصبات، خودکش حملے، قومی رہنماؤں کی بدکرداری اور بدعنوانی اور دہشت گردی وغیرہ مسائل، سیاسی پشت پناہی کے سبب ہیبت ناک روپ تو اختیار کر ہی چکے تھے۔ اب ۲۰۱۳ تک آ کر مابعد جدید تہذیب اور معاشرت کے ہی زائیدہ کچھ اور سنگین مسائل بھی ہیں جو براہ راست انسانی معاشرہ کے تمام طبقوں کے ذہن اور ضمیر تک کو مجروح کر رہے ہیں۔ مثلاً اجتماعی عصمت دری (Gang Rape)، صنفی نا انصافی (Gender Injustice)، ہم جنسی (Homo Sexuality) وغیرہ کے علاوہ گلوبل وارمنگ، سائبر پولیوشن، جین میتو پولیشن (Gene Manupulation)، ماحولیاتی بحران، ہیومن کلوننگ، ایٹمی پولوشن، لاعلاج بیماریاں، مرضی کی موت (Euthansia) وغیرہ ایسے مسائل اور حقائق ہیں جو ہند و پاک میں بھی شدت اختیار کر رہے ہیں۔ ان تمام مسائل میں ایک داخلی ربط ہے کیونکہ یہ بھی مسائل روحانیت سے خالی جدید اور مابعد جدید معاشرت، ثقافت، اسلوب حیات اور طرز فکر کے ہی زائیدہ ہیں۔ ان میں باہمی ربط پیدا کرنے والا مرکزی عنصر اخلاقیات ہے۔ ناقدین کے خیال میں مابعد جدیدیت اخلاقیات پر توجہ نہیں دیتی ہے اور اس سلسلے میں جو وضاحتیں اب تک کی گئی ہیں وہ بھی اب مہابیانیہ کا حصہ بن چکی ہیں جو مذکورہ مسائل کے حل میں معاون ثابت نہیں ہوتیں، لیکن مابعد جدید تھیوری پر نکتہ چینی کرنے والے یہ بھول گئے کہ سیاست ہو کہ معاشرت، مذہب ہو کہ ادب، ہر شعبے کے اپنے اپنے اخلاقی ضابطے اور اصول ہوتے ہیں۔ ایک شعبے کی اخلاقیات کو دوسرے پر منطبق کرنا نہ تو مناسب ہے اور نہ ممکن۔ سوویت روس میں ایسی کوشش کی گئی تو اس کا شیرازہ ہی بکھر گیا اور خاص طور پر اگر مان لیں کہ اخلاقیات کا تعلق دین دھرم سے ہے تو یہ بھی ماننا ہوگا کہ مارکسی فلسفہ کی طرح اسلامی نظریہ جمال بھی آرائش فن کے خلاف نہیں گرچہ اصولی طور پر فلسفہ اور دین کے تقاضے الگ ہوتے ہیں اور ادب کے الگ۔ چنانچہ یہی وجہ ہے کہ مابعد جدید تھیوری کی بحث کرتے ہوئے، مشرقی مزاج کے پیش نظر نارنگ نے شاعری اور اخلاقیات کے مسئلے پر تفصیل کے ساتھ گفتگو کو سمیٹا ہے اور عبدالقاہر جرجانی کے حوالے سے یہ ثابت کیا ہے کہ مشرقی روایت میں دین یا اخلاقیات کا مقام اور شاعری کا مقام ایک دوسرے سے مختلف ہے۔ نارنگ کے مطابق:

"عبدالقاہر جرجانی نے قدامہ (بن جعفر) کے خیال 'احسن الشعر اکذبہ' کی توسیع میں جب یہ کہا 'احسن الشعر اکذبہ و خیر الشعر اصدقہ' (حسین ترین شعر جھوٹ پر مبنی ہوتا ہے اور اخلاقی اعتبار سے اچھا شعر سچائی پر) تو خود جرجانی کے اس بیان میں یہ اعتراف

موجود ہے کہ شعری پیمانے، اخلاقی پیمانوں سے الگ ہیں۔ ایسا نہ ہوتا تو امرؤ القیس کے فحش اشعار کو شعری اعتبار سے اعلیٰ قرار نہ دیا جاتا۔ نہ ہی ابوبکر صولی اپنی کتاب 'البحتری' میں ابو تمام کی شاعری پر کفر کا فتویٰ صادر ہونے کا ذکر کرتے ہوئے کہتا کہ 'کفر کے فتوے کی شاعری سے کوئی مطابقت نہیں، اس لیے کہ کفر سے نہ شاعری میں کوئی کمی واقع ہوتی ہے اور نہ ایمان سے شاعری میں کوئی اضافہ اور جرجانی کے بیانات کے بعد تو کسی شک و شبہ کی گنجائش ہی نہیں رہتی۔ جرجانی اصرار کرتا ہے کہ دین کا مقام الگ ہے اور شاعری کا الگ۔" (ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات، ص ۳۳۸،۳۹)

بعض مغربی مابعد جدید مفکرین بھی ادب اور اخلاقیات کے حوالے سے، جرجانی اور گوپی چند نارنگ سے متفق نظر آتے ہیں۔ مثلاً مشہور سماجی دانشور زگمنٹ باؤمن (Zygmunt Bauman) نے اپنی کتاب مابعد جدید اخلاقیات (Post-Modern Ethics) میں واضح طور پر مابعد جدیدیت اور اخلاقیات کو ایک دوسرے سے مختلف قرار دیا ہے۔ باؤمن یہ مانتا ہے کہ انسان کی خوش اخلاقی اور کوشش اطواری سے انسانی وجود کا اثبات ہوتا ہے۔ ایسے با اخلاق انسانوں کی وجہ سے ایک مثالی سماج کی بھی تشکیل ہو سکتی ہے۔ لیکن باؤمن عمدہ ادب کی تخلیق کے لیے اخلاق و شرافت کی ناگزیریت پر اصرار نہیں کرتا۔ ایک اور مابعد جدید دانشور میخائل باختن نے بھی اپنی ابتدائی تصنیف Towards the Philosopy of the fact میں کانٹ کے نظریات کا تجزیہ کرتے ہوئے اس کے فلسفۂ اخلاق کو بھی وسعت دینے کی کوشش کی اور کہا کہ اخلاقیات سے ہی انسان کی 'ذات' کا تشخص قائم ہوتا ہے۔ لیکن باختن نے انسانی سرشت کی Architactonics اور Cerchimatics ذیل سے جان پہچان کرواتا ہے، جس کی تین شقیں ہیں:

۱۔ میں میرے لئے (For my self)

۲۔ میں دوسروں کے لئے (I, for others)

۳۔ دوسرے میرے لئے (Others for me)

'میں میرے لئے' خود شناسی کا ذریعہ ہے۔ باختن کی منطق ہے کہ جب تک انسان خود کو نہیں پہچانے گا دوسرے اسے نہیں پہچانیں گے۔ اس کے برعکس 'دوسرے میرے لئے' وہ منزل ہے جس میں دوسرے لوگ اپنی پہچان میں 'میں' کی موجودگی کو بھی شامل کرتے ہیں۔ 'میں' کا وجود مسلم اور قائم ہے اس لئے میری ناگزیریت ہی میری ذات کا اثبات کرتی ہے۔ باختن کے مطابق 'شناخت' (Identity) کا تعلق صرف 'میں' (اپنی ذات) سے ہی نہیں بلکہ 'دوسروں' (others) سے بھی ہوتا ہے۔ اگر دیکھا جائے تو مارکسی فلسفہ کا حامی باختن کے نظریہ تھیوری میں اسلامی تصوف کے وحدت الوجودی اور وحدت الشہودی رجحانوں کی ہلکی ہلکی بازگشت بھی سنائی دے گی۔

اپنے من میں ڈوب کر پا جا سراغ زندگی
تو اگر میرا نہیں بنتا نہ بن اپنا تو بن

ظاہر ہے کہ انسانی وجود کی شناخت اور معنویت کے قیام کے لئے ڈیکارٹ، لاکاں، کانٹ، ہائیڈیگر، سگمنڈ فرائڈ، ہیگل ہوسرل اور مارکس سے لے کر باختن اور دریدا تک نے جتنے بھی مشابہ یا متضاد نظریات پیش کئے ہیں، گوپی چند نارنگ نے انسان، ذات، تشخص، وجود، خودی، شعور، روح، عقل وغیرہ اصطلاحوں کی معنویت میں ڈوب کر موضوع سے متعلق مغربی اور مشرقی روایات کا تقابل کیا ہے اور اپنی تھیوری پیش کرتے ہوئے مشرقی دین و تہذیب کے مذہبی اور اخلاقی پہلوؤں پر بھی تفصیل سے روشنی ڈالی ہے۔ نارنگ واضح لفظوں میں لکھتے ہیں:

"ـــــ ہماری (مشرقی) روایتوں کی نوعیت مادی نہیں، اخلاقی اور مذہبی ہے۔ جس آفاقی انسانی تصور کو مغرب میں رینیسانس کے بعد اپنایا جا سکا۔ ہمارے یہاں وہ تصوف اور بھگتی تحریک کے بعد اخلاقی روحانی

بنیادوں پر ایک نہایت نکھری ہوئی شکل میں ملتا ہے۔ باطنیت اور وسیع المشربی پہ ٹکی انسانیت کا یہ کشادہ تصور اپنی سماجی جہت کے اعتبار سے کسی طرح مغربی ہیومنزم کی انسان دوستی سے کم نہیں تھا، لیکن مغربی تصور اور اس (مشرقی تصور) میں ایک بنیادی فرق بھی ہے۔ ڈیکارٹ اور کانٹ کے برخلاف مشرقی تصور (انسان) شعور نفسی کے اثبات پر نہیں بلکہ شعور نفسی یا شعور انفرادی کی نفی پر ہے، یعنی مشرقی روایت کا منتہا سپردگی اور تسلیم خودی ہے، یعنی عرفان ذات (یا گیان) کی وہ منزل جہاں شعور انفرادی ایک جاری و ساری شعور کلی میں ضم ہو کر اس کا حصہ ہو جاتا ہے ع

عشرت قطرہ ہے دریا میں فنا ہو جانا

(ساختیات، پس ساختیات، ص ۵۱۱)

مذکورہ اقتباس میں پروفیسر نارنگ نے مشرق کے دونوں بڑے مذاہب اسلام اور ہندو مت میں تصور انسان کی مرکزیت کی جانب اشارہ کیا ہے اور دلچسپ بات یہ ہے کہ اسلام اور ہندو مت کی طرح مابعد جدید تھیوری کا بنیادی وظیفہ بھی انسان ہی ہے۔ اسلام کی رو سے اللہ تعالیٰ نے انسان کو لقد خلقنا الانسان فی احسن تقویم' (یقیناً ہم نے انسان کو بہترین صورت میں پیدا کیا ہے) اسلام نے عظمت آدم کے تصور کو زندگی کی حقیقتوں میں داخل کر کے ایک عالم گیر انسانی برادری اور عالمگیر نظام تمدن (Universal Cultural Set up) کا تصور پیش کیا۔ سید قطب نے اپنی کتاب اسلام میں عدل اجتماعی میں لکھا ہے:

> "اسلام ایک ایسا ضابطہ حیات ہے جو انسان کے اجتماعی اور انفرادی دونوں پہلوؤں کو پروان چڑھاتا ہے۔" (ص ۹۲)

اسی طرح ہندو فلسفہ انسان میں آتما اور آتم گیان (عرفان ذات) کو ایک ایسی روشنی قرار دیا گیا ہے جو صداقت، محبت، علم و عرفان، صبر و سکون کسی بھی شے کو روشن کر سکتی ہے۔ مقدس ویدوں کے مطابق جو انسان اپنی ذات سے بے خبر ہو وہ دوسری چیزوں کا علم حاصل نہیں کر سکتا۔ انسان کا موجود ہونا ایک بنیادی سچائی ہے اور اپنے آپ کو پہچاننا انسان کا اولین فرض ہے کیونکہ اپنے آپ کو نہ پہچانا جائے تو زندگی بے مقصد ہو کے رہ جاتی ہے۔ اسلام اور ہندو مت دونوں مذاہب آفاقی اپیل رکھتے ہیں۔ اسی لئے یہ مانا جاتا ہے کہ انسان اور زندگی کے حوالے سے ہر نظریہ ہر تھیوری میں مشرق (اسلام اور ہندو مت) کے آفاقی روحانی حقائق کے عناصر کسی نہ کسی تناسب میں لازمی طور پر موجود ہیں۔ پروفیسر گوپی چند نارنگ نے مابعد جدید تھیوری کی جہات کی وضاحت کرتے ہوئے بڑے ہی شرح و بسط کے ساتھ اس پہلو کو نمایاں کر کے ثابت کر دیا ہے کہ اردو مابعد جدیدیت یا ادبی تھیوری پر اخلاقیات مذہبیت یا روحانیت کو نظر انداز کرنے کا الزام یکسر غلط ہے۔ ساتھ ہی یہ باور بھی کروایا ہے کہ اردو میں مابعد جدیدیت کا میدان تنگ نہیں، نہایت وسیع و عریض اور زرخیز ہے۔ ہاں یہ ضرور ہے کہ عالمی سطح کے بعض دیگر مابعد جدید دانشوروں اور نظریہ سازوں کی طرح گوپی چند نارنگ بھی انسان کی فلاح اور انسانی معاشروں کے ہمہ جہت ارتقا کے مقصد سے روایات، تہذیبوں اور دھرموں کے کٹر پن اندھے عقائد اور فرسودگی کو ناپسندیدہ قرار دیتے ہیں بلکہ لنڈا ہوشین (Linda Hutcheon) کی زبان میں کہا جا سکتا ہے کہ ہندو پاک کے مابعد معاشرت، ثقافت اور ادب کے حوالے سے گوپی چند نارنگ ہماری زندگی کا حصہ بن چکے ہیں۔ گوپی چند نارنگ کی مابعد جدید ادبی تھیوری کا ایک نمایاں پہلو پسماندہ، غیر ترقی یافتہ طبقہ اور مظلوم طبقہ نسواں کی حمایت بھی ہے۔ دلتوں، مفلسوں، بے روزگاروں اور دیگر پچھڑے لوگوں سے نارنگ صرف ہمدردی ہی نہیں رکھتے، جذباتی اور فکری وابستگی بھی رکھتے ہیں۔ اسی لئے پروفیسر نارنگ بار ہا اقتدار کے رو برو بھی ہوئے۔ اگر دیکھا جائے تو گوپی چند نارنگ کا اپنا ایک منفرد اور مخصوص معیار ہے۔ وہ کئی دوسرے ناقدین کی طرح محض رسمی طور پر ادب اور انسان سے متعلق اپنی تھیوری ہی سامنے نہیں لاتے بلکہ اپنی تحریروں میں اپنی تھیوریز کے اطلاق کے نمونے بھی پیش کرتے ہیں۔

جابر حسین کی آپنک اور دلت کہانیوں کے حوالے سے گوپی چند نارنگ کے یہ اقتباس دیکھئے:

"بظاہر وہ انسان ہے، لیکن جو گندی زندگی وہ بسر کرتی ہے اور جس سڑی فضا میں وہ سانس لیتی ہے اور جو برتاؤ اس کے ساتھ کیا جاتا ہے وہ جانوروں سے بھی بدتر ہے۔ بعض دوسری زبانوں میں تو پچھڑے لوگوں اور جانوروں کی زندگی جینے والوں پر 'آپنک' کے نام سے بہت کچھ لکھا گیا ہے، لیکن اردو میں یہ پہلو ابھی خالی تھا جس طرف جابر حسین نے توجہ کی ہے......"بات فقط بہار، جھارکھنڈ، اترانچل یا مشرقی اتر پردیش کی نہیں، پوری سرزمین کے پچھڑے علاقوں میں یہ بھومی ہین یا بالخصوص ان کی عورتیں استحصال کا شکار رہتی ہیں۔ پولیس، پردھان یا لال ٹوپی والے نائک۔ جس طرح سے قانون کی دھجیاں اڑاتے ہیں یا ذات پات کی لعنتیں جس طرح خون کے خلیوں میں اندر تک اتری ہوئی ہیں، ایک کے بعد ایک یہ مناظر ان تحریروں میں آنکھوں کے سامنے آتے ہیں۔ شانتی، جگنی، مرتی، منگل، کیسیا یا رام سکھی کی صورت فقط دکھوں کا بوجھ ڈھونے، اغوا اور زنا کاری کا شکار ہونے یا بے نام موت مر جانے والوں کے نام نہیں بلکہ ایسے زندہ کردار ہیں جن کی مظلومیت اور دکھ میں ڈوبے ہوئے امیج ذہن میں ایسے نقش چھوڑ جاتے ہیں کہ مٹائے نہیں مٹتے۔" (فکشن شعریات، تشکیل و تنقید، ص ۴۰۹)

گوپی چند نارنگ نے زندگی اور زمانہ کے حقائق و مسائل سے متعلق اپنی تھیوریز میں کسی طے شدہ یا لازمی حاوی آئیڈیالوجی کا سہارا نہیں لیا ہے کیونکہ ہر آئیڈیالوجی بذات خود بڑی روایتوں (Grand narratives) کا حصہ بن کر اپنی معنویت بدل چکی ہے۔ اسی لیے مابعد جدید عہد کے علمی و فکری تناظرات (Episteme) کے حوالے سے

گوپی چند نارنگ اپنی ادبی تھیوری کی تہوں کو ان الفاظ میں کھولتے ہیں:

"ایک عہد کی Episteme (مباحث، مسائل، توقعات، تعصبات، علمیاتی موقف وغیرہ) دوسرے عہد میں بدل جاتی ہے۔ علمیاتی افق کوئی منجمد شے نہیں بلکہ انسانی سرگرمی کے ساتھ ساتھ تغیر پذیر ہوتا رہتا ہے۔ جدیدیت کے عہد کی سب سے بڑی پہچان Ideology سے بیزاری تھی اور آئیڈیالوجی سے مراد وہ سیاسی آمریت تھی جس کا نفاذ پارٹی (کمیونسٹ) کرتی تھی۔ اس Episteme کے بعد نہ صرف آئیڈیالوجی سے مراد فقط سیاسی تصورات اور اصول و ضوابط ہی نہیں بلکہ بشمول جمالیات، الٰہیات، عدلیات وہ تمام نظامات بھی ہیں، جن کی رو سے فرد زندگی کا تصور قائم کرتا ہے۔ اب متن کے ذریعے رونما ہونے والے معنی و تصورات دراصل اس تصور حقیقت کی لسانی تشکیل ہوتے ہیں جنھیں زبان اور آئیڈیالوجی نے قائم کیا ہے۔ اس اعتبار سے دیکھا جائے تو ادب آئیڈیالوجی کے مباحث کی جدلیاتی بازیافت ہوتا ہے۔ اس لئے کہ ادب آئیڈیالوجی سے متاثر بھی ہوتا ہے اور اس کو متاثر کرتا بھی ہے۔" (فکشن شعریات، تشکیل و تنقید، ص ۲۳۵)

جیسا کہ اوپر کہا جا چکا ہے کہ گوپی چند نارنگ کی تھیوری، مغربی مابعد جدید دانشوروں کے برعکس مشرقی اساس (East Based) تھیوری ہے جس کی جڑیں واضح طور پر ہندوستانی ذہن و ضمیر تہذیب و اخلاقیات اور مذہبی فلسفہ و روایات میں پیوست ہیں۔ چنانچہ سامنے کی بات ہے کہ نارنگ نے سوسیئر، رولاں بارتھ، بودریلار اور دریدا، لیوی اسٹراس وغیرہ کی تھیوریز کے اندر کا مطالعہ کیا ہے۔ حل و گرہ بھی نکالے ہیں، لیکن ان ساری تھیوریز کے مثبت اور منفی، اخلاقی اور اصولی عناصر کے بارے میں ہندوستانی نقطہ نظر سے رائے زنی بھی کی ہے۔

ہندوستان کے بڑے شہروں میں صارفیت اور کارپوریٹ کلچر کے فروغ کے سبب قدیم وجدید اور مذہبی اور مادی اقدار کے مابین جو کشمکش عام ہے، گوپی چند نارنگ نے اس کا جائزہ اساطیر، مذہبی عقائد، روایات اور مفروضات کی روشنی میں راجندر سنگھ بیدی، منٹو، کرشن چندر، انتظار حسین، بلونت سنگھ اور گلزار سے لے کر جابر حسین اور ساجد رشید تک کی کہانیوں کے حوالے سے پیش کیا ہے۔ مثلاً فکشن شعریات میں شامل بیدی، منٹو، انتظار حسین سے متعلق مضامین کے علاوہ معتبر مابعد جدید افسانہ نگار ساجد رشید کے افسانہ 'جنت محل' کے بارے میں گوپی چند نارنگ نے اول تو یہ کہا ہے کہ اس نوع کی کہانی موجودہ کارپوریٹ سیکٹر اور گلوبلائزیشن کے عہد میں ہی لکھی جا سکتی ہے' اور پھر اس کارپوریٹ اور گلوبل کلچر کے اندر زندگی گزارنے والوں کی اقداری کشمکش کے حوالے سے کہا ہے:

> ''کارپوریٹ سیکٹر کی ہوش ربا ترقی سے معاشرتی زندگی میں انقلاب آ گیا ہے اور معمولات میں جو تناقص پیدا ہو گیا ہے، یہ کہانی اس کی ایک بین مثال ہے۔ والدین اور گھر کے لوگ الگ وضع کی زندگی جی رہے ہیں جو ایک ڈھرے پر چل رہی ہے جس میں مذہبی شعائر کا سہارا ہے، وسائل کی کمی ہے، لیکن کوئی شکوہ شکایت نہیں۔ مذہبی عقائد، آداب و اطوار اور ان کی پابندی بھی ایک طرح کی آئیڈیالوجی ہے جو یک گونہ طمانیت کا سرچشمہ ہے۔ دوسری طرف اقدار سے تہی کمرشیل زندگی ہے جہاں کامیابی کا واحد معیار دولت اور منافع ہے۔'' (فکشن شعریات، تشکیل و تنقید، ص ۳۴۳)

گوپی چند نارنگ واقعتاً ایسے نظریہ ساز نقاد ہیں جو نصف صدی سے زیادہ عرصے سے عصری ادب میں عام قارئین کی دلچسپی بڑھانے اور نئی (مابعد جدید) تخلیقات اور عام قارئین کے پرانے فرسودہ ادبی ذوق اور معیار کے بیچ کی کھائی پاٹنے اور ادب پڑھنے کے شوق اور ضرورت کو فروغ دینے میں اہم کردار ادا کر رہے ہیں۔ پروفیسر گوپی چند نارنگ کی تحریروں کو تعصبات اور منافقانہ رویوں سے اوپر اٹھ کر پڑھا اور سمجھا جائے تو واضح ہو جائے گا کہ اردو میں مابعد جدید تھیوری یا ادبی تھیوری کیا ہے اور کیوں ہے؟ ❁❁

اردو مرثیے کے تمام واقعات اور کردار عرب کی اسلامی تاریخ سے ماخوذ ہے۔ ان میں کچھ بھی ہندوستان کا نہیں، لیکن مرثیے کو جو فروغ ہندوستان میں حاصل ہوا عرب ممالک یا ایران میں نہیں ہوا۔ اردو مرثیہ دکن میں بھی لکھا گیا اور دہلی میں بھی، لیکن یہ اپنے عروج کو پہنچا لکھنؤ میں۔ ہندوستان کے عہد وسطیٰ میں تاریخی اور سماجی ضرورتوں سے جو مشترک تہذیب وجود میں آئی تھی جو کبھی صوفیوں اور سنتوں کے اقوال میں اور کبھی بھگتوں کے گیتوں میں بابا فرید، نانک و کبیر کے ترانۂ توحید میں ظاہر ہوئی اودھ میں بالخصوص لکھنؤ میں اسے ایک ایسا معاشرتی قالب مل گیا تھا کہ اس نے نہ صرف اردو زبان کو بلکہ اردو شاعری اور اس کی تمام اہم اصناف کو گہرے طور پر متاثر کیا۔ لکھنؤ میں اردو مرثیے کی توسیع و ترقی وہاں کے ثقافتی اور معاشرتی تقاضوں سے بے نیاز نہیں۔ یہ بات ہماری ادبی تاریخ کے ایک دلچسپ مبحث کا حکم رکھتی ہے کہ مرثیے کے واقعات کا جتنا گہرا تعلق عرب تاریخ سے ہے، ان کی پیشکش کا انداز اتنا ہی ہندوستانی معاشرت، بالخصوص لکھنوی معاشرت، طرز بیان اور رجحانات کے انداز تخاطب کی ترجمانی کرتا ہے۔ اردو مرثیے میں عرب کرداروں کے ساتھ ہندوستانی معاشرت کا ذکر ایک ایسی کھلی ہوئی حقیقت ہے جسے مرثیے کا ہر حساس قاری جانتا ہے، لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ بعض ادبی مورخ اور نقاد اردو مرثیے کے اس پہلو کو یعنی اس کی ہندوستانیت کو یکسر رد کر دیتے ہیں اور اعتراض کرتے ہیں کہ اس سے تصنع پیدا ہوتا ہے اور کردار نگاری میں تضاد لازم آتا ہے۔ پھر ایسے ناقدین بھی ہیں جو اردو مرثیوں میں ہندوستانی عناصر کی تاویلیں پیش کرتے ہیں اور ان کی گفتگو اعتذار کی حد سے آگے نہیں بڑھ پاتی۔ یہ بات افسوسناک ہے کہ جو چیز مرثیے کی ادبیت، اس کے حسن و دل آویزی، اثر آفرینی اور شعری کشش کی ضامن ہو، اس کو کمزوری سمجھ کر رد کیا جائے یا اسے قبول کیا جائے تو با امر مجبوری اور طرح طرح کی تاویلیں کر کے'' (کاغذ آتش زدہ، گوپی چند نارنگ، ص ۱۹۲)

ڈاکٹر نارنگ: نابغۂ تحقیق و تنقید

• ڈاکٹر انوار الحق

اردو میں تحقیق کے میدان میں بہت سی حصولیابیاں ہوئی ہیں۔ بہت سے ان گمشدہ ادبا و شعرا کے کارناموں کے متعلق تحقیقی مضامین منظر عام پر آچکے ہیں اور مسلسل آرہے ہیں جو کسی وجہ سے قدیم تنقید نگاروں اور محققین کی ناانصافیوں اور تعصب کا ہدف بنتے آئے تھے۔ یہ ایک خوش آئند امر ہے کہ نئی نسل میں تنقید و تحقیق تعصب سے پاک اور خلوص پر مبنی کی جاسکتی ہے۔ لیکن مقام افسوس یہ ہے کہ ادب کے بہت سے شعبہ جات ایسے ہیں جن پر نئی نسل کی توجہ معدوم سی معلوم ہوتی ہے ان میں لسانیات اور قواعد یہ دو اہم شعبہ جات ہیں۔ ان شعبوں میں شدت سے تشنگی کا احساس ہوتا ہے۔ اب تک کسی نے اردو کی پہلی گرامر کے سلسلے میں کوئی قابل اعتبار اور بھرپور تحقیق نہیں کی البتہ چند نام لیے جاسکتے ہیں اور ان چند محققین میں ایک بڑا نام پروفیسر گوپی چند نارنگ کا ہے جنھوں نے اردو کی اولین گرامر کی تلاش و تحقیق کرکے اردو دنیا میں ایک ناقابل فراموش کارنامہ انجام دیا۔ پروفیسر نارنگ کے مطابق اردو کی پہلی گرامر کیٹلر نے لکھی۔ نارنگ صاحب کا یہ دعویٰ یونہی نہیں اس نتیجہ پر پہنچنے میں ان کی برسوں کی کاوش اور ان تھک تحقیقی جستجو کارفرما ہے "عہد اورنگ زیب کی اردو نثر کے تین نمونے اور ہندستانی یعنی اردو زبان کی پہلی گرامر" کے عنوان سے ایک نہایت ہی عالمانہ مضمون ان کے تازہ ترین مجموعہ مضامین "تپش نامۂ تمنا" کی زینت ہے اور اس مجموعہ میں شامل پہلا مضمون ہے۔ اس تحقیقی مضمون کے متعلق اس کتاب کے دیباچہ میں نارنگ صاحب نے اپنی تحقیق کی تفصیل اس طرح بیان کی ہے:

"کیٹلر کی گرامر اردو کی اولین گرامر ہے جس کا عکس ایک مدت سے میرے پاس تھا۔ اوسلو یونیورسٹی ناروے میں بطور وزٹنگ پروفیسر جانے کا موقع مجھے 1997 میں ملا تھا، اسی زمانے میں میں نے لائیڈن ہالینڈ کا سفر کیا، جہاں اس گرامر کا واحد نسخہ ان کے قومی اسٹیٹ آرکائیوز میں محفوظ ہے۔ اس کی معلومات مجھے سنیتی کمار چٹرجی کے مضمون سے ملی تھیں۔ گریرسن کے یہاں بھی کیٹلر کا ذکر ہے لیکن نہ گریرسن نے نہ چٹرجی نے نسخہ کو دیکھا تھا، اس کے اطلاعی ترجمہ و تلخیص سے معلومات اخذ کی تھیں۔ یہ گرامر اورنگ زیب عالمگیر کے آخری برسوں میں 1698 میں لکھی گئی اور لائیڈن میں اس کا واحد نسخہ سورت کا لکھا ہوا ہے جہاں کیٹلر ڈچ سفیر تھا۔ اس میں جن تین دعاؤں کے ترجمے ہیں، وہ عہد اورنگ زیب کی اردو نثر کے نادر نمونے ہیں۔ پشتو کے ساتھ جو تحریریں ملی ہیں میری نظر میں ان کی حیثیت مشکوک ہے جبکہ کیٹلر کے نمونے ہر اعتبار سے مستند تحریریں ہیں۔"

(دیباچہ، تپش نامۂ تمنا، گوپی چند نارنگ، ص ۱۰)

کیٹلر کو پروفیسر گوپی چند نارنگ نے اردو کی پہلی گرامر کا مصنف قرار دیا ہے اور اس دعویٰ کی پوری تحقیقی تفصیل پیش کردی ہے۔ اب آپ کے ذہن میں یہ سوال پیدا ہوگا کہ یہ کیٹلر کون تھا؟ تو چلیے کیٹلر کا تعارف ملاحظہ کیجیے۔ اس کا پورا نام جان جوشوا کیٹلر (Joan Joshua Ketelaar) تھا۔ کیٹلر اردو رسم الخط سے واقف تھا اور فارسی زبان پر بھی عبور رکھتا تھا۔ اس کی پیدائش 1659 میں ہوئی اور اس کا انتقال 1718 میں ہوا۔ وہ سترہویں صدی کے آخری برسوں میں ڈچ ایسٹ انڈیا کمپنی کا سفارت کار تھا۔ مذکورہ گرامر اس نے ڈچ اور یوروپی حکام کو ہندستانی زبان سکھانے کے لیے لکھی تھی۔ تجارت سے متعلق معاملات کے ڈائرکٹر کے عہدے پر کیٹلر کی تقرری ہوئی تھی اس لیے ممکن ہے کہ

تجارت کی ضرورت کے مدنظر اس نے یہ گرامر لکھی ہو۔ یہ گرامر اس نے ڈچ زبان میں لکھی تھی۔

جس زمانے میں کیٹلر نے یہ گرامر لکھی اس زمانے میں الفاظ اردو اور ہندی رائج نہیں ہوئے تھے۔ اس وقت تک اس زبان کو ہندستانی کہا جاتا تھا۔ ایک صاحب تیج بھاٹیہ ہیں جنھوں نے اپنی کتاب A History of the Hindi Grammatical Edition میں کیٹلر کی اس گرامر کو ہندی گرامر سے موسوم کیا ہے۔ تیج بھاٹیہ کے اس بیان پر نارنگ صاحب نے کچھ اس انداز سے طنز کیا ہے:

> "اس کتاب میں صفحہ 21 سے 50 تک ڈاکٹر تیج بھاٹیہ نے کیٹلر کی گرامر کا تعارف پیش کیا ہے، لیکن حیرت کی بات ہے کہ انھوں نے گرامر کا نام تبدیل کرنے میں کسی تکلف سے کام نہیں لیا۔ یہ بات معلوم ہے کہ اصطلاحاً جو عام زبان اس وقت رائج تھی اور جس کو یوروپین 'ہندستانی' کہتے تھے وہ اردو تھا ہندستانی تھی۔ جس زبان کو بعد میں اصطلاحاً ہندی کہا گیا، اس وقت وہ ہندی کے نام سے موسوم نہیں تھی۔ تیج بھاٹیہ نے اپنے تیس صفحے کی بحث میں سوائے گرامر کے نام کے 'ہندستانی' کا لفظ کہیں استعمال نہیں کیا اور ہر جگہ وہ اسے ہندی گرامر کے نام سے منسوب کرتے ہیں۔ ڈاکٹر ووگل کے انگریزی اور ڈچ مضامین کے بعد بھی جو کیٹلر کے اصل قلمی نسخے پہنچ چکے تھے، کیٹلر کی گرامر کو جو دراصل اردو کی گرامر ہے اور جس میں کچھ اجزا فارسی گرامر کے بھی مندرج ہیں، کھلم کھلا ہندی گرامر قرار دینا ایک کارنامہ ہی قرار دیا جائے گا۔" ۳ (تپش نامۂ تمنا، گوپی چند نارنگ، صفحہ ص ۱۸)

حیرت کی بات یہ ہے کہ گریرسن اور سنیتی کمار چٹرجی کے علاوہ اس مضمون کے دائرۂ تحریر میں آنے سے پہلے تک اردو کے اس بے حد اہم موضوع پر کسی اردو کے محقق نے توجہ نہیں دی اور نہ کوئی دونوں حضرات نے بھی کیٹلر کے نسخہ کو اپنی آنکھوں سے نہیں دیکھا تھا۔ تو اور کسی بھی زبان کی ریڑھ کی ہڈی ہوتی ہے اور اردو کی پہلی گرامر کب لکھی گئی اس اہم سوال کا جواب موجودہ دور کے کسی محقق نے تلاش کرنے کی کوشش نہیں کی۔ یہ اردو زبان و ادب کی خوش قسمتی ہے کہ اس زبان کو ڈاکٹر گوپی چند نارنگ جیسا محقق نصیب ہوا جس نے کیٹلر کے نسخہ کو نہ صرف دیکھا بلکہ اس کا تحقیقی تجزیہ کرنے کے ساتھ ساتھ اس کا عکس بھی انھوں نے اپنے پاس محفوظ کر لیا۔ اگر وہ ایسا نہ کرتے تو اتنے اہم موضوع پر تحقیق کا عمل ادھورا رہ جاتا۔ مجموعہ مضامین 'تپش نامۂ تمنا' میں شامل یہ مضمون تاریخی نوعیت کا ہے۔ اردو گرامر کی جب کوئی تاریخ لکھی جائے گی تو اس مضمون کو نظر انداز کر کے وہ تاریخ مکمل نہیں ہو پائے گی۔ اس کی اہمیت کو ملحوظ خاطر رکھتے ہوئے انھوں نے اس مضمون کو اپنے اس مجموعۂ مضامین میں اولیت کا درجہ دیا ہے۔

اس مضمون میں نارنگ صاحب نے مرحلہ وار تحقیق میں پیش آئی قدما کی کوتاہیوں کی نشاندہی کرتے ہوئے تحقیق میں آنے والی مشکلوں کا ذکر کیا ہے اور پرانے زمانے سے چلی آ رہی غلط فہمیوں کا ازالہ بھی کیا ہے۔ اس مضمون کو پڑھنے کے بعد قاری کو یہ سمجھنے میں دیر نہیں لگے گی کہ کیوں پروفیسر گوپی چند نارنگ اردو کے دیدہ ور نقاد اور معتبر محقق تسلیم کیے جاتے ہیں۔ انھوں نے کیٹلر کی گرامر سے متعلق اب تک کی تمام قابل ذکر تحقیقات، مقالات اور بیانات کو اپنے مطالعہ میں رکھ کر عالمانہ اور محققانہ گفتگو کی ہے۔ ان کے مطالعہ میں Singer Emilio Teza کا تبصرہ بھی تھا جو گریرسن کے مضمون پر اس نے کیا تھا اور جس میں اس نے کیٹلر کی گرامر کا ذکر کیا تھا اور بنجمن شلز Benjamin Shultze کی لاطینی کتاب Hindostanica Grammatica بھی ان کے مطالعہ میں تھی۔ ان کے مطالعہ میں David Millius کا لاطینی ترجمہ بھی تھا جو اس نے Dissertationes Selectae میں شامل کیا تھا۔ ان کے زیر مطالعہ سنیتی کمار چٹرجی کا وہ مضمون بھی تھا جو انھوں نے The Oldest Grammar of Hindustani کے عنوان سے لکھا تھا۔ ان کے مطالعہ میں Dr. J. Ph. Vogel کا وہ جامع مقالہ بھی

تھا جس میں پہلی بار انہوں نے گلکرسٹ کو ہندوستانی زبان کی پہلی گرامر کا مصنف قرار دیا تھا۔ اور نہ صرف ان مقالات، تراشے اور مضامین کا انہوں نے مطالعہ کیا بلکہ ان سب کو اپنے پاس محفوظ بھی رکھا ہے تا کہ آگے کسی بھی تازہ دم کی گنجائش نہ بن پائے کیوں کہ اردو میں کچھ لوگوں کا یہ مشغلہ ہے کہ وہ اس طرح کے جید محققین کے بیش بہا کارناموں میں تازہ دم کے ہمیشہ متلاشی رہتے ہیں اور اس طرح کے چھوٹے ہتھکنڈوں سے خود کو مشہور کرنے کی تاک میں رہتے ہیں۔ مندرجہ بالا ماہرین کے علاوہ نارنگ صاحب نے Sir William Jones کے Bicentenary Volume کو بھی اپنے مطالعہ کا حصہ بنایا ہے جس میں H.W. Bodewitz نے گلکرسٹ کے مندرجات پر ماہرانہ اور معروضی گفتگو کی ہے۔ اور اس کتاب کو بھی انہوں نے اپنے پاس محفوظ کر لیا ہے۔ صرف مذکورہ بالا مواد ہی نہیں بلکہ اس کے علاوہ بھی بہت ساری متعلقہ کتب مضامین اور مقالات کے مطالعہ کے بعد پروفیسر نارنگ نے اس مضمون کو وجود بخشا ہے۔ انہوں نے بڑی محنت اور عرق ریزی کی ہے اور نتیجتاً یہ تاریخی اور دستاویزی مضمون ہمارے سامنے موجود ہے۔

اتنا ہی نہیں نارنگ صاحب نے گلکرسٹ کی وضع کردہ گرامر کے اصولوں کا بھی جائزہ لیا ہے اور یہ مسلم کرنے کی کوشش کی ہے کہ آیا جو اصول اس میں درج ہیں وہ اس زمانے کی زبان کی ساخت سے میل بھی کھاتے ہیں یا نہیں اور شک و شبہات کی کوئی گنجائش باقی نہیں چھوڑی گئی ہے کہ آئندہ کوئی یہ کہہ سکے کہ گلکرسٹ کی گرامر اردو کی پہلی گرامر نہیں ہے۔ انہوں نے گلکرسٹ کے مختلف رومن ٹرانسکرپشنوں کا بھی تجزیہ کیا ہے اور محسوس کیا کہ یہ ہر جگہ یکساں نہیں ہے۔ اس تجزیہ کا یہ حصہ یہاں نقل کرنا مناسب معلوم ہوتا ہے۔ ملاحظہ کیجیے:

"گلکرسٹ کا رومن Transcription ہر جگہ یکساں نہیں ہے، مصمتوں میں بھی کہیں کہیں فرق ہے، لیکن مصوتوں میں خاصا انتشار ہے، نیز نون غنہ اور ہکار آوازوں کے اندراج کا التزام بھی بہت کم ہے۔ مزید یہ کہ بیچ بھاسہ نے اگرچہ محنت کی ہے لیکن کہیں کہیں ان سے بھی چوک ہوئی ہے خصوصاً فارسی عربی کے اس عنصر پر ان کی گرفت نہیں ہے جو اردو میں مستعمل ہے، مثلاً چوتھے نظم میں انہوں نے 'دوشیزہ' کو جمع لکھا ہے جو Transcription کے اعتبار سے بھی غلط ہے اور ترجمہ تو غلط در غلط ہے۔"
(تجزیہ نامہ، گوپی چند نارنگ، ص ۴۳)

اور اس طرح بیچ بھاسہ کی متعدد غلطیوں کی نشاندہی کرنے کے بعد ان کا بیان ہے کہ:

"اگر چند مضمون کے متن میں اتنی غلطیاں در آسکتی ہیں تو لغات کی فہرستوں اور باقی صرفی و نحوی تفاصیل کی کیا کیفیت ہوگی جو عربی فارسی الفاظ سے بھری پڑی ہیں۔"

اس کے بعد ان قدیم نثری نمونوں کو نقل کیا گیا ہے جس کے بارے میں عنوان سے ظاہر ہے کہ یہ عہد اورنگ زیب کی اردو نثر کے تین نمونے ہیں جن میں پہلا The Ten Commandments جس کی عیسائیوں میں بڑی اہمیت ہے کا اردو ترجمہ ساتھ ساتھ اس کی انگریزی اصل بھی نقل کی گئی ہے تا کہ قارئین کو ترجمہ کا تجزیہ کرنے میں مطالعہ کے وقت پریشانی نہ ہو۔ دوسرے اور تیسرے نمونے بھی عیسائی مذہب کی مشہور دعائیں ہیں۔ ان کی بھی اصل انگریزی متن نارنگ صاحب نے نثری نمونوں کے ساتھ ہی نقل کر دی ہے۔ اس کے بعد ان تینوں نثری نمونوں میں موجود صرفی اور نحوی ڈھانچوں پر مختصر اور مدلل گفتگو کی گئی ہے۔ اس کا صرفی و نحوی ڈھانچہ کھڑی بولی کا ہے۔ مذکورہ نثر پاروں میں استعمال کیے گئے الفاظ اردو کے قریب ہیں اور کسی بھی طرح انہیں ہندی کا نہیں قرار دیا جا سکتا۔ بیچ بھاسہ کا دعویٰ بے بنیاد ہی نہیں بلکہ کسی بھی طرح سے اس کو ثابت کرنے کا کوئی جواز نہیں بن پاتا۔ کھڑی بولی کے نحوی اور صرفی ڈھانچے سے البتہ کوئی شخص یہ کہہ سکتا ہے کہ ہندی کی بنیاد بھی تو کھڑی بولی ہی ہے مگر اسما اور اسمائے صفات میں استعمال کیے گئے الفاظ پر اگر غور کریں تو ان نثر پاروں کو کسی بھی طرح سے ہندی کا نہیں ثابت کیا جا سکتا۔ اس بحث کو آگے بڑھاتے ہوئے ان نثر پاروں کو ہندی کے بجائے اردو قرار دیتے ہوئے پروفیسر نارنگ لکھتے ہیں:

"ان تینوں نثر پاروں (ترجموں) میں صرفی و نحوی ڈھانچہ کھڑی کا ہے جو اردو اور ہندی دونوں کی بنیاد ہے، لیکن امتیازی لغات یعنی اسما اور اسمائے صفات وہی ہیں جو اردو میں رائج ہیں اور جن کو کھینچ تان کر بھی ہندی نہیں کہا جاسکتا۔ مثلاً پہلی دعا میں دس کے دس احکامات میں پہلا حکم، دوسرا حکم، تیسرا حکم وغیرہ میں لفظ 'حکم' کیا ظاہر کرتا ہے۔ یہ 'حکم' ہے 'آدیش' نہیں۔ اسی طرح ہر جگہ 'صاحب، اللہ، خدا' کے الفاظ آئے ہیں 'ایشور' یا 'بھگوان' ایک بار بھی نہیں۔ مزید ملاحظہ ہو: غلامی، رب، آسمان، زمین، عزت، خدمت، واسطے، گناہ، قبیلہ، قربان، منت، معاف، دوشنبہ، خدمت گار، جانور زدہ، صاف، خون، سجدہ، آشنا وغیرہ، ان سب سے کیا ظاہر ہوتا ہے؟ اس سے شاید ہی کسی کو اختلاف ہو کہ یہ لفظ بالعموم اردو ہی میں استعمال ہوتے ہیں۔

یہی معاملہ ہر دوسری اور تیسری دعاؤں کا ہے: ایمان، خدا، زمین، آسمان، مصلوب، حکومت، گناہ، بخشش، پاک، فرشتہ، ملک، تقصیر، قرض دار، وسوسہ، خلاص، ضروری، بادشاہی، عالمگیری، قیامت، آمین وغیرہ۔ یہ کہنے کی ضرورت نہیں کہ یہ الفاظ ہندوستان کی زبانوں میں اردو ہی کے وسیلے سے آئے ہیں، اردو میں استعمال ہوتے ہیں اور اردو کی پہچان ہیں۔

چنانچہ یہ بات بغیر کسی تردد کے کہی جا سکتی ہے کہ سترہویں صدی کے اواخر کے یہ نثر پارے اردو کے نثری نمونے ہیں اور اب تک کے دستیاب شدہ نثری نمونوں میں سے ترجموں کے سب سے قدیم یعنی اولین نمونے ہیں۔" (تیشۂ تمنا، گوپی چند نارنگ، ص ۳۰)

اب تک اردو میں فضل علی فضلی کی کربل کتھا کو اردو کی پہلی نثر تسلیم کیا جاتا رہا تھا۔ پروفیسر نارنگ نے اس منظر کو اپنی تحقیق کے ذریعہ ایک نئی سمت دے دی۔ انہوں نے اپنے اس مضمون کے ذریعہ سے یہ ثابت کردیا کہ اردو ادب کی تاریخ میں رائج اردو کی پہلی نثر کی کہانی دراصل جزوی سچائی ہے اور پورا سچ تو یہ ہے کہ اردو کی پہلی نثر فارسی سے ترجمہ ہو کر اردو میں نہیں آئی بلکہ ڈچ سے اردو میں ترجمہ ہوئی، یعنی ملا واعظ حسین کاشفی کی روضۃ الشہدا کا ترجمہ فضلی کی کربل کتھا سے چونتیس پینتیس سال پہلے کیٹلر کے مذکورہ بالا ترجمے معرض وجود میں آ چکے تھے۔ مندرجہ بالا مباحث میں آپ نے محسوس کیا ہوگا کہ کس طرح نارنگ صاحب نے اپنی تحقیق کو جستہ جستہ تمام تر شک وشبہات اور قیاس آرائیوں سے الگ رکھنے کی سعی کی ہے تاکہ ان کی دریافت کو چیلنج کرنے کی گنجائش باقی نہ رہ جائے۔ مضمون کے اخیر میں پروفیسر نارنگ نے کیٹلر کی گرامر کے عکس پیش کردیے ہیں۔

اس نادر تحقیق کے منظر عام پر آنے کے بعد ایک امر تو واضح ہو جاتا ہے کہ پروفیسر نارنگ اردو کے ان چند محققین میں سے ہیں جن کی تحقیق معتبر اور اردو ادب کی تاریخ سے متعلق نئے دریچے وا کرنے والی ہے۔ اور ساتھ ہی اس کتاب "تیشۂ تمنا" کا معیار بھی آپ کے سامنے آ جاتا ہے۔ ظاہر ہے یہ مضمون اس مجموعہ مضامین کا بہترین مضمون ہے۔ اس کے علاوہ جتنے بھی دیگر مضامین اس کتاب میں شامل ہیں سب ایک سے بڑھ کر ایک معیاری مضامین ہیں مثلاً 'ولی دکنی: انسانیت، محبت اور تصوف کا شاعر'، 'قوالی کا چلن اور اردو غزل: ہند اسلامی تہذیبی ارتباط کا مرقع'، 'صوفیا کی شعری بصیرت اور شری کرشن'، وغیرہ تہذیبی نوعیت کی تحریریں ہیں۔ ہند اسلامی ثقافت اور گنگا جمنی تہذیب اور ادب میں تہذیبی الحاق عمل ڈاکٹر گوپی چند نارنگ کا میدان عمل رہا ہے۔ 'بنے بھائی سید سجاد ظہیر'، 'جوش کی مضطرب فکر و فن'، اور پروفیسر نارنگ کے تین تاریخی انٹرویوز کے علاوہ اور بھی بہت سے متفرق مضامین کی وجہ سے یہ کتاب اہمیت کی حامل ہے۔

ولی سے متعلق مضمون میں ولی کی شاعری میں، جیسا کہ عنوان سے ظاہر ہے، انسانیت محبت اور تصوف کے تعلق سے گفتگو کی

گئی ہے۔ ولی وہ شاعر ہے جس کا انتقال 1707 میں ہوا اورنگ زیب عالمگیر کا سن وفات بھی یہی ہے۔ ولی وہ شاعر ہے جس نے پوری زندگی محبت کا پیغام دنیا کو دیا اور جب اس کا انتقال ہوا تو لوگوں نے اس کے پیغامات کی قدر کی مگر ہاں وقتاً فوقتاً لوگ ان کو نفرت کا نشانہ بھی بناتے رہے اور ایسی ہی حرکت کا ثبوت ان کے مزار کا انہدام ہے جو سن ۲۰۰۲ میں عمل میں آیا۔ یہ مضمون ایک سیمینار میں دیے گئے خطبہ صدارت کا ٹرانسکرپشن ہے۔ اس لیے اس کا لہجہ بھی تقریری ہے۔ مگر جو بات کہی گئی ہے وہ خاصہ اہم ہے۔ اس مضمون کے پہلے جملہ میں مضمون کی روح ہے، پورا کا پورا مضمون اسی جملہ کی تفسیر ہے۔ ملاحظہ کیجیے وہ جملہ:

> "اس دو روزہ سیمینار کا مقصد یہ ہے کہ اس آگہی کو عام کیا جائے کہ ایک محبت کے شاعر کو نفرت کا نشانہ بنایا گیا ہے، لیکن یہ بھی سچائی ہے کہ نفرت کا نشانہ اسی کو بنایا جاتا ہے جو محبت کا مظہر ہو۔" (تپش نامہ تمنا، گوپی چند نارنگ، ص۴۲)

اس کے بعد اس مضمون میں ہندوستان کی تہذیب کی تاریخ پر ایک طائرانہ نگاہ ڈالی گئی ہے کہ کس طرح ہندوستان امن اور بھائی چارے کا دوسرا نام ہوا کرتا تھا۔ یہ وہ ملک ہے جس میں صدیوں سے امن محبت شانتی اور اہنسا کی روایت رہی ہے۔ اور پھر نارنگ صاحب نے پچھلے پچاس پچپن برس سے ہو رہے سیاسی اتھل پتھل اور نفرت کے کاروبار پر افسوس ظاہر کیا ہے۔ آگے نارنگ صاحب نے اس مضمون میں ایک قلم کار کا اس حالت میں کیا فریضہ ہے، اس پر زور دیا ہے اور قلم کاروں، ادیبوں اور شاعروں کو ضمیر کی آواز سننے کی تلقین اس مضمون میں کی گئی ہے۔ ادیب اور شاعر کا کام سچائی کو سامنے لاتے رہنا ہے۔

نارنگ صاحب کا قلم جس تہذیب کی نمائندگی کرتا ہے وہ ہند اسلامی تہذیب ہے جو اردو زبان کا تہذیبی محور بھی ہے۔ ایسے میں جب نفرت اپنے پنکھ پھیلانے لگے تو محبت کے امینوں کو تکلیف ہونی فطری ہے۔ اسی تقاضائے فطرت کے تحت یہ مضمون بھی معرض وجود میں آیا ہے۔ چونکہ ولی کی شاعری انسانیت محبت اور تصوف کی شاعری ہے اس لیے شاعری کے ان پیغامات کے ذریعہ ہم نفرتوں سے لڑ سکتے ہیں۔ ادیب و شاعر کا کام محض ادب و شاعری کی تخلیق تک ہی محدود نہیں بلکہ دنیا میں پھیلی نفرتوں اور برائیوں سے عوام الناس کو خبردار کرنا بھی شاعر و ادیب کی ذمہ داری ہے۔ نارنگ صاحب کے مطابق "سیاست نام ہی سمجھوتے بازی کا ہے۔" لیکن ادیب کو کبھی سمجھوتہ نہیں کرنا چاہیے ادیب کو کبھی بھی حرف کی حرمت اور قلم کے تقدس سے سمجھوتہ نہیں کرنا چاہیے۔ جب شرپسندوں نے ولی کے مزار کو منہدم کیا تو ہر امن پسند کی طرح نارنگ صاحب کو بھی ٹھیس پہنچی۔ اس واقعہ سے دلبرداشتہ ہو کر گوپی چند نارنگ نے جو لکھا ہے وہ ایک نری سچائی ہے۔ جس میں انہوں نے ولی ہی نہیں تمام امن پسند لوگوں کے مزاروں اور ان کے نشانات کو مٹا دینے کی سازش کی طرف اشارہ کیا ہے۔ رقم طراز ہیں:

> "ہم اب ایک لسانی اقلیت ہیں۔ رفتہ رفتہ مذہب یا اقلیت سکڑ رہی ہے، لسانی اقلیت۔ یہاں سے وہاں تک لیڈری کا دعویٰ کرنے والے تو بہت ہیں لیکن تدبر، دانش سے کام لے کر مسائل کو حل کرنے والے بہت کم ہیں۔ زیادہ تر لوگ جذبات کی فصل کاٹتے ہیں، اکساتے ہیں جوش دلاتے ہیں، بھڑکاتے ہیں اور طاقت کا اپنا کھیل کھیلتے ہیں۔ ان کو کوئی دلچسپی نہیں ہے تہذیب سے، کوئی دلچسپی ادب سے نہیں، شاعری سے نہیں، دوستی سے نہیں، کسی سے نہیں، نام ضرور لیں گے کیونکہ جس چیز میں فائدہ ہوتا ہے اس کا نام ضرور لیں گے۔ ولی کے مزار کو نشانہ بنایا جاتا ہے، دنگا ہوتا ہے، فساد ہوتا ہے لوگ گمراہ ہو جاتے ہیں، اور سر پھرے بیوقوف لوگ نقصان پہنچاتے ہیں لیکن معاشرے کا فرض ہے کہ گمراہی کو دور کرے، سچائی کو سامنے لائے۔ ہمارے بڑے شاعروں کی تربتوں کا نشان مٹ جائے یہ پہلی بار نہیں ہوا۔

میر کا شعر ہے ؎

مت تربت میر کو مٹاؤ
رہنے دو غریب کا نشاں تو

میر کی آواز میں ولی بھی یہی کہتا ہے۔ لکھنؤ میں میر کی قبر کا کیا ہوا؟ آپ کو معلوم ہے کہ انگریزوں کے زمانے میں الکھاڑہ جیسم سے جب ریل گزری تو میر کی قبر کے اوپر سے پٹری گزر گئی۔ وہ محبت، وہ انسانیت، بھائی چارے، یگانگت اور انسانیت کی صلاح و فلاح کی بڑی شخصیات ہوتی ہیں ایسا سلوک ان کے ساتھ ہوتا ہے۔ ہم نے منصور کو نہیں چھوڑا ہم نے سرمد کو نہیں بخشا ہم نے گاندھی جی کو نہیں بخشا۔ یہ ہماری ہم عظیم روایت کی کرتے ہیں، ہم ہم عظیم شخصیتوں کا لیتے ہیں، لیکن ہمارے اعمال جو ہیں وہ یہ ہیں۔" (آتش رفتہ، گوپی چند نارنگ، ص ۳۳ تا ص ۳۴)

نارنگ صاحب کی نظر سماجیات پر بھی اتنی ہی گہری ہے جتنی ادب پر۔ سماج کے جس گھناؤنے روپ کا انہوں نے مندرجہ بالا اقتباس میں ذکر کیا اس سے یہ بھی پتہ چلتا ہے کہ وہ سماج کی بدلتی کروٹوں کو پرکھنے میں بھی مہارت رکھتے ہیں۔ ولی کی دلی آمد کو اردو کی تاریخ میں ایک Turning Point نارنگ صاحب قرار دیتے ہیں۔ اور پھر ولی کی شاعری کے محاسن کا بیان دل کھول کر اس مضمون میں کیا گیا ہے۔ ولی کے محاسن کا بیان کرتے ہوئے نارنگ صاحب نے نوٹس کیا ہے کہ ولی مناسبت لفظی و معنوی پر بہت توجہ صرف کرتے ہیں اور یہ اس زمانے کے شعرا کا وصف عام تھا اور ولی کی شاعری کو عصبیت اور کٹر پنتھی کے خلاف محبت کی آواز قرار دیا ہے۔

بعد ازاں ولی کے بہترین اشعار جس میں ہند اسلامی تہذیب کی کارفرمائی ہے کی مثالیں پیش کی گئی ہیں۔ ولی کے بارے میں مولانا محمد حسین آزاد کے ان بیانات کا کہ ولی کا اردو میں وہی مقام ہے جو انگریزی میں چاسر کا ہے یا پھر وہ کہ ولی اردو کے باوا آدم ہیں، پروفیسر گوپی چند نارنگ تائید کرتے ہیں البتہ مقدم کے اس بیان سے، جس میں انہوں ولی کے بارے میں کہا تھا کہ وہ پہلا نقطہ ہندوستانی کے ہلنے کا ہے اتفاق نہیں رکھتے کیونکہ ان کی نظر میں ہندوستانی زبان کے ہلنے کا پہلا نقطہ امیر خسرو ہے اور پھر کبیر۔ نارنگ صاحب ان ناقدین میں سے نہیں کہ اگر تعریف کرنے پر اتریں تو حقیقت کا دامن چھوڑ کر مبالغہ میں بہتے چلے جائیں اس لیے انہوں نے ولی کے بارے میں لکھتے ہوئے بھی ان اسما صفات سے گریز کیا ہے جس کے بارے میں ان کا ایقان مختلف ہے۔ ان کی رائے جداگانہ ہے۔ اس مضمون کے آخر میں یہ درج ہے کہ یہ خطبہ صدارت کی تلخیص ہے۔ یہ ایک مقالہ نہیں بلکہ خطبہ ہے یہی وجہ ہے کہ اس کا اسلوب خطیبانہ ہے۔

ہندوستانی تہذیب یعنی مذہبی قومی ہم آہنگی کی تہذیب ہے۔ ہندوستان کی تاریخ پر اگر ہم نگاہ ڈالیں تو ہم یہ پائیں گے کہ یہاں شروع ہی سے ہندو مسلمان قدم سے قدم ملا کر چلتے آئے ہیں اور محبت کی ایسی مثالیں قائم کی ہیں کہ جس کا ثانی پوری دنیا میں نہیں۔ اس کی مثالیں کسی ایک گروہ یا سمت میں نہیں بلکہ زندگی کہ جس شعبہ پر آپ نظر ڈالیں گے آپ یہ محسوس کریں گے کہ ہر شعبہ میں قومی یکجہتی کی مثالیں موجود ہیں۔ چاہے وہ سائنس کی دنیا ہو یا کھیل بازی کا شعبہ آزادی کی لڑائی ہو یا تہواروں اور تقریبات میں جشن منانے کا معاملہ، موسیقی اور ناچ گانوں کی دنیا ہو یا شاعری اور ادب کی، غرض کہ زندگی کا کوئی بھی شعبہ ہو مذہبی ہم آہنگی آپ کو دکھائی دے گی۔ ایسے میں ہندوستان میں پیدا ہونے والے یا پھر ایران سے ہندوستان میں در آنے والے اصناف سخن میں سب سے زیادہ وہ پر خلوص یہ ہی اور قومی یکجہتی کا جذبہ پہ اردو شاعری کے جن اصناف میں زیادہ موجود ہے وہ ہیں قوالی اور غزل۔ ایسے میں ہند اسلامی تہذیب کو اپنا محبوب موضوع ماننے والے پروفیسر گوپی چند نارنگ کی نظر ان اصناف پر نہ پڑے اور ان سے متعلق یہ گفتگو نہ کریں یہ ممکن نہیں۔ غزل اور ہندوستانی ذہن و تہذیب سے متعلق تو انہوں نے ایک باضابطہ کتاب تحریر کی ہے جس کا نام ہے "اردو غزل اور ہندوستانی ذہن و تہذیب" اور قوالی کے متعلق نارنگ صاحب کی رائے ہے کہ یہ ہندوستان کی اپنی چیز ہے اپنی تہذیب کی پیداوار ہے۔ چونکہ یہ

ہندوستانی تہذیب کی گود میں پیدا ہوئی اور پلی بڑھی اس لیے اس میں اتنی لچک ہے کہ اس کی زبان کوئی بھی ہو سکتی ہے۔ قوالی کے لیے اس کا اردو ہونا لازم نہیں۔ قوالی کا چلن ہندوستان میں بے حد مقبول ہوا اور آج بھی مقبول ہے البتہ آج کل اس کی صورت بدل گئی ہے۔ کل جہاں لوگ میلوں پیدل چل کر قوالی سننے جاتے تھے آج ٹیلی ویژن یا ریڈیو پر سننے پر اکتفا کرتے ہیں۔

اس صنف کی خوبی یہ ہے کہ یہ ہندو اور مسلمان دونوں کے مذہبی تہذیبی دھاروں کے بے حد قریب ہے بلکہ ان کا حصہ بن گئی۔ مسلمان صوفیا نے جہاں قوالی کو اظہار عشق حقیقی کے لیے استعمال کیا تو دوسری طرف ہندو سادھو سنتوں نے بھجن اور کیرتن کو اس صنف میں سمو دیا۔ دراصل کسی صنف یا ساز کو ہندو اور مسلمانوں کی صنف یا ساز کہہ کر نہیں بانٹا جا سکتا۔ ٹھیک اسی طرح جس طرح کسی زبان کو کسی خاص مذہب کا نہیں قرار دیا جا سکتا۔ ہاں مگر ان کی جڑیں کسی خاص تہذیب میں پیوستہ ضرور ہو سکتی ہیں۔ دراصل کوئی بھی صنف جس تہذیب میں پنپتی ہے، پھلتی پھولتی ہے اس تہذیب کا دراصل وہ کسی نہ کسی حد تک نمائندہ ضرور ہوتی ہے۔ قوالی ہندوستان میں پلی بڑھی تو ظاہر ہے کہ اس میں اس تہذیب کی روح کا اترنا لازمی ہے۔ ہندوستانی تہذیب کی روح ''کثرت میں وحدت'' کی خصوصیت ہے۔ قدیم ہند سے اب تک ہر وسیلہ اظہار ہندوستان کی اس خصوصیت کے بیان سے مالا مال ہے۔ پروفیسر گوپی چند نارنگ نے اپنی کتاب ''اردو غزل اور ہندوستانی ذہن و تہذیب'' میں ہندوستان کی اسی خصوصیت کے بارے میں لکھا ہے:

> ''کثرت میں وحدت دیکھنے کی یہی خصوصیت جب معاشرتی روابط میں ڈھلتی ہے تو اتحاد پسندی اور رواداری کے رجحانات کی شکل ظاہر ہوتی ہے جو ہندوستانی تہذیب، فلسفہ، ادب اور فنون لطیفہ میں زمانہ قدیم سے لے کر آج تک کسی نہ کسی شکل میں برابر موجود رہے ہیں۔ ہندوستانی ذہن مختلف مذہبی نظریات اور اعتقادات کی ظاہری کثرت اور گونا گونی میں بنیادی وحدت تلاش کر کے انھیں خود سے ہم آہنگ کر لیتا ہے۔ اس میں اخذ و قبول اور اثر و تاثیر کا گہرا ملکہ ہے اور اصولاً کٹرپن سے نفور ہے۔ (ذات پات، اونچ نیچ اور بھید بھاؤ بعد کی لعنتیں ہیں جن کے خلاف ہندوستانی روح برابر احتجاج کرتی رہی ہے) یہ حقیقت ہے کہ ہندوستانی مزاج نے ہندوستان میں آنے والی مختلف نسلوں، قوموں، فرقوں اور مذہبوں سے ہمیشہ رواداری سے کام لیا ہے اور تاریخ کے خاموش عمل کے تحت ان سب کو ہندوستانی تہذیبی سانچے میں ایسا کھپایا کہ ان نو واردوں میں اور ہندوستان میں رہنے والوں میں کوئی بڑا فرق نہ رہا۔'' (اردو غزل اور ہندوستانی ذہن و تہذیب، گوپی چند نارنگ، ص ۹۲)

ہندوستانی تہذیب کی جس خصوصیت کا بیان یہاں پروفیسر نارنگ نے کیا ہے اسی خصوصیت کا اظہار صنف قوالی میں ملتا ہے۔ قوالی کی جڑیں اسی تہذیب میں پیوست ہیں یعنی کثرت میں وحدت کا اظہار قوالی میں ملتا ہے۔ تہذیب کے مختلف عوامل میں موضوعی اعتبار سے صوفیانہ کلام بھی سموئے گئے ہیں۔ اس صنف میں عشق مجازی کے ساتھ ساتھ عشق حقیقی کو بھی موضوع بنایا جاتا ہے، اور صوفیانہ کلام بھی اس میں جگہ پاتا ہے۔ اس مضمون کی تخلیق دوسرے مضامین سے تھوڑی الگ ساخت کے اعتبار سے بھی منفرد ہے کہ اس مضمون میں ذیلی عنوانات بھی قائم کیے گئے ہیں۔ پہلا ذیلی عنوان 'تعارف'، دوسرا 'تصور عشق اور سماع' تیسرا 'اردو شعر اور موسیقی' چوتھا 'سماجی پہلو' پانچواں 'وجودی پہلو' اور چھٹا 'روحانی وظیفہ' ہیں۔

پہلے ذیلی عنوان کے تحت لفظ قوالی کی تفصیل بیان کی گئی ہے اور اس لفظ کے تقدس پر قرآن کریم کے حوالے سے گفتگو کی گئی ہے۔ علاوہ ازیں اس کے تاریخی حقائق پر روشنی ڈالی گئی ہے۔ تاریخ پر بات کرتے ہوئے اس صنف کے وجود پذیر ہونے کے محرکات اور ہندو مسلم اتحاد والی ہندوستان کے تہذیبی ورثے پر گفتگو کی گئی ہے۔ تصور عشق اور

سماع کے حصہ میں ہندوستان کے قدیم صوفیوں اور جوگیوں کی تہذیب کے ساتھ ساتھ صوفیائے کرام کی موسیقی سے بے پناہ دلچسپی کے متعلق تفصیل درج ہے۔ اس عنوان کے تحت پریم مارگی صوفیوں اور اسلامی تصوف کے علم برداروں دونوں کے یہاں تصورِ عشق کی مرکزیت کو موضوعِ بحث بنایا گیا ہے۔ مختلف صوفیا و اکابرین کے یہاں موسیقی کی کیا اہمیت تھی اور ان حضرات نے موسیقی کو مذہب سے کس طرح جوڑا تھا اس پر بحث اس ذیلی عنوان 'تصورِ عشق اور سماع' کی زینت ہے۔ 'شعرا اور موسیقی' عنوان کے تحت نارنگ صاحب نے اردو کے قدیم شعرا خواہ ان کی وابستگی خانقاہوں سے رہی ہو یا نہ رہی ہو، کا موسیقی سے لگاؤ اور دلچسپی کس حد تک تھی، مثالوں کے ساتھ واضح کیا گیا ہے۔ مثال کے طور پر تاباں، خواجہ میر درد، اور مومن کے وہ اشعار بھی نقل کیے گئے ہیں جن سے یہ معلوم ہوتا ہے کہ یہ حضرات موسیقی کے رسیا تھے۔ موسیقی کے حوالے سے مرثیہ خوانی پر بھی اس مضمون میں بات کی گئی ہے۔ 'سماجی پہلو' کے عنوان سے قائم کردہ ذیلی عنوان کے تحت جذباتِ عشق کے اظہار کی سماجی حیثیت پر روشنی ڈالی گئی ہے۔ چونکہ جنسی جذبات کا اظہار سماج میں بہت برا تصور کیا جاتا تھا، مگر تصوف کے راستے سے رفتہ رفتہ عشقیہ جذبات کے اظہار کو بھی سماجی قبولیت حاصل ہونے لگی۔ اس طرح سماع و قوالی جو سماجی اعتبار سے قابلِ اعتنا تھے، عبادات کا حصہ بن گئے۔ ہندوستانی سماع کا اس قدر رواج پڑا کہ قوالی کی صنف کا چلن نہ عرب میں تھا نہ ایران میں پھر بھی ہندوستان کی خانقاہیں گانے بجانے والوں سے آباد رہنے لگیں۔ گویا اس حصہ میں نارنگ صاحب نے قوالی کے چلن کے سماجی پہلو پر روشنی ڈالی ہے۔ 'جوگی پہلو' عنوان کے تحت تصوف اور یوگ کے مختلف شعبہ جات کا ذکر کیا گیا ہے۔ ذیلی عنوان 'روحانی وظیفے' کے تحت ہندو دیومالا اور موسیقی کی روایت پر گفتگو کی گئی ہے اور اسلامی شریعت میں موسیقی کے موضوع پر علما اور صوفیا کے خیالات کے متعلق بحث کی گئی ہے۔ علما موسیقی کو شریعت کے منافی قرار دیتے ہیں تو صوفیا اس کو ضروری سمجھتے ہیں۔ بہت سے اردو شعرا نے بھی سماع کو جائز قرار دیا ہے ان ہی شعرا میں مولانا حسرت موہانی بھی ایک ہیں جن کا بیان نارنگ صاحب نے اپنے مضمون میں نقل کیا ہے۔ ان کا بیان اردوئے معلی جلد دوم، صفحہ ۸۵ سے نقل کیا ہے، جس میں حسرت موہانی نے سماع کو جائز مانا ہے بلکہ یہاں تک کہا ہے کہ 'جس شغل سے روح میں جوش اور دل میں ذوق و شوق پیدا ہو اسے ناجائز قرار دینا کسی طرح قرینِ انصاف نہیں'۔ غزل گائیکی اور قوالی ان دو اصناف کو نارنگ صاحب اردو کے دو ایسے اصناف بتاتے ہیں جن کی مقبولیت میں آزادی کے بعد اضافہ ہوا ہے۔

اس کتاب میں شامل تمام مضامین ایک سے بڑھ کر ایک ہیں۔ اس کتاب میں کل اکیس مضامین شامل ہیں۔ سب کے سب حالیہ دنوں میں لکھے گئے اور مختلف رسائل و جرائد میں شائع ہوئے ہیں۔

'زبان تہذیب کا چہرہ ہے اور تہذیب زبان کا' پروفیسر نارنگ کے اس قول کو اگر ہم ذہن میں رکھ کر صوفی شاعری کو پرکھیں تو معلوم ہوگا کہ اس شعری دنیا میں رومانی، جدید یا ترقی پسند شعرا کی طرح خاص قسم کے فکری دھارے موجود ہیں اور ان دھاروں کی جڑیں ہندوستانی ثقافت کی مٹی سے غذا حاصل کرتی رہی ہیں۔ صوفیانہ شاعری ہمیشہ فلسفہ وحدت الوجود کے قریب رہی ہے۔ پروفیسر نارنگ نے اپنے مضمون 'صوفیا کی شعری بصیرت اور شری کرشن' میں اس بات پر زور دیا ہے کہ 'ثقافتی مطالعات ادبی تنقید کی ریڑھ کی ہڈی ہیں'۔ ہمیں یہ معلوم ہونا چاہیے کہ جس شعری فن پارہ کی تنقید ہم کرنے بیٹھے ہیں اس کی شعریات کی تشکیل کن رویوں اور اقدار سے ہوئی ہے۔ ملاحظہ کیجیے پروفیسر نارنگ کا خیال:

> "ثقافتی مطالعات ادبی تنقید کی ریڑھ کی ہڈی ہیں۔ تہذیبی مزاج یا کلی روح کے تصور کے بغیر تنقید اس پودے کی طرح ہے جو ہوا میں معلق ہو، یعنی جس شعریات کی رو سے ہم کسی ادب کو جانچتے پرکھتے ہیں یا اس کی تعیینِ قدر کرتے ہیں، ہمیں یہ اندازہ ہی نہ ہو کہ اس شعریات کی تشکیل کن رویوں اور اقدار سے ہوئی ہے۔ تہذیبی مزاج و روپ اتنے مرئی نہیں جتنے غیر مرئی ہوتے ہیں، دوسرے لفظوں میں ان کا تعلق حس و ادراک

یعنی 'کرنے' سے زیادہ 'سوچنے' کے داخلی ذہنی عمل سے
ہوتا ہے۔ تہذیبی مزاج و احساس ہی دراصل وہ سانچہ
ہے جو کسی ادب کو ادب بناتا ہے اور اسے اس کی اصل
پہچان دیتا ہے۔ مثال کے طور پر ایرانی ادب وہ نہیں جو
جرمن ادب ہے یا جرمن ادب وہ نہیں جو جاپانی ادب
ہے یا جاپانی ادب وہ نہیں جو سنسکرت ادب ہے۔ ہم
زبان کو بالعموم سامنے کی خلاف چیز سمجھتے ہیں جو اپنے
آپ عمل آرا ہو، ایسا ہرگز نہیں۔ زبان دراصل نہایت
پیچیدہ و پہلو بھری سچائی ہے جو از خود کارگر نہیں ہوتی بلکہ
تہذیب کی سب سے موثر تشکیل کے طور پر رونما ہوتی
ہے۔ یعنی اس میں سب کچھ از روئے تہذیب متشکل
ہوتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں زبان تہذیب کا چہرہ ہے
اور تہذیب زبان کا چہرہ ہے۔ ان دونوں میں جدلیاتی
رشتہ ہے۔" (تپش نامہ تمنا، گوپی چند نارنگ، ص ۹۵)

اگر ہم اقتباس بالا کی روشنی میں تہذیب کے اس خاموش عمل کا مشاہدہ کریں اور غور کریں کہ آخر وہ کیا بات ہے، جس کی وجہ سے دنیا کے مختلف خطوں میں ادب ایک دوسرے سے مختلف ہوا کرتا ہے۔ ہر ملک اور ہر خطے کی تہذیب الگ ہوتی ہے کیونکہ ان کے کھانے پینے چلنے پھرنے باتیں کرنے یہاں تک کہ شادی بیاہ، خوشی و غم کے مختلف مواقع سب ایک دوسرے سے الگ ہوتے ہیں۔ یہ وہ عوامل ہیں جو ثقافت کہلاتے ہیں اور یہ ہمیشہ یکساں نہیں رہتی، بدلتی بھی رہتی ہے، پھر بھی ہم پہچان لیتے ہیں کہ یہ کس ملک کی تہذیب ہے۔ تہذیب کی تشکیل بھی از خود نہیں ہوتی جس کو ہم تہذیب و ثقافت کہتے ہیں اس کے بھی بننے بگڑنے کی وجوہات ہوتی ہیں، محرکات ہوتے ہیں۔ ایک ملک کی تہذیب و ثقافت کے اندر بھی اس کی کئی تہیں اور پرتیں ہیں اور ان سب کے پیچھے روایات، آس پاس وقوع پذیر ہونے والے واقعات، ملک و ملت کی معاشی، ملی، ذہنی اور سیاسی حالات، نیز ذہنی نشوونما سب کارفرما ہوتے ہیں اور تب جا کر تہذیب تشکیل پاتی ہے۔ اور اس تہذیب میں ادب کی پیدائش ہوتی ہے۔ گویا بالواسطہ مذکورہ بالا تمام معاملات ادب میں اثر پذیر ہوتے ہیں۔ پروفیسر نارنگ ان امور کے وجوہات پر اس طرح خامہ فرسا ہیں:

"شعریات میں کچھ عناصر ہر چند کہ آفاقی ہوتے ہیں
لیکن زیادہ تر عناصر مقامی ہوتے ہیں جن کی تشکیل
ثقافت کے دکھائی نہ دینے والے ہاتھ سے ہوتی ہے۔
اس لیے ہر ادب اپنی پہچان الگ رکھتا ہے۔ خواہ وہ اردو
ہو فارسی ہو یا عربی۔ تہذیبی رویے اور احساس غیر مرئی
طور پر ادبی تشکیل اور ترجیحات میں شریک رہتے ہیں۔
کسی بھی ادب کی پہچان اور یہی تحسین اس کے مقامی
تہذیبی رشتوں کی گہری جانکاری کے بغیر ممکن
نہیں۔" (تپش نامہ تمنا، گوپی چند نارنگ، ص ۷۶)

اس کے علاوہ مختلف شعری بصیرتوں اور شری کرشن کی عظمتوں کا ذکر کیا گیا ہے۔ خانقاہ کاظمیہ کاکوری شریف کی مذہبی و روحانی روایت کا ذکر نارنگ صاحب بڑی خوش دلی سے کرتے ہیں۔ وجہ اس کی یہ ہے کہ یہ وہ خانقاہ ہے جس میں مقامی تہذیب و معاشرت کے ساتھ ساتھ شری کرشن سے والہانہ محبت انسان دوستی اور مذہبی رواداری کی وہ مثال ہے، جس کے لیے ہندوستان جانا جاتا ہے۔ ہندوستان کے جس ذہن و تہذیب پر پروفیسر گوپی چند نارنگ نے اپنی مشہور کتاب 'اردو غزل اور ہندوستانی ذہن و تہذیب' میں جس عالمانہ طریقے سے تبصرہ کیا ہے وہ اس کتاب کے ان تینوں مضامین کو پڑھنے کے بعد یہ معلوم ہوتا ہے کہ یہ تینوں مضامین اسی کتاب کی توسیع ہیں۔ اور ان تینوں مضامین میں قوالی کا چلن اور اردو غزل، ہند اسلامی تہذیبی ارتباط کا مرقع اور صوفیا کی شعری بصیرت اور شری کرشن یہ دونوں مضامین ہندوستانی ذہن و تہذیب کی نمائندگی کرتے ہیں اور زندگی کی انسانیت، محبت اور تصوف کا شاعر ادب کے حوالے سے شاعری میں ہندوستانی تہذیب و ثقافت کے تعلق سے اپنی مثال آپ ہے۔

اب تک اس مجموعہ مضامین کے جن مضامین کا ذکر کیا جا چکا ان کے علاوہ سجاد ظہیر، جوش، جاں نثار اختر، ساحر لدھیانوی، جاوید اختر، گیان چند جین، شجاع خاور، اور اشفاق حسین وغیرہم کے متعلق مضامین

قلم بند کیے گئے ہیں۔ علاوہ ازیں تین انٹرویوز اس کتاب کی زینت ہیں جس میں نارنگ صاحب نے خود کے متعلق بہت سے انکشافات کیے ہیں۔ اس کتاب کے تیسرے حصہ میں تین سوانحی قسم کی تحریریں 'خواجہ احمد فاروقی: تھا میں گلدستۂ احباب کی بندش کی گیاہ' 'جامعہ ملیہ اسلامیہ، حنیف کیفی اور میں اور' کچھ اپنی تحریریں، کچھ مدیران کرام کے بارے میں' ہیں۔

سجاد ظہیر کی شخصیت سے اردو ادب کا شاید ہی کوئی طالب علم ناواقف ہو۔ انگریزی حکومت کے زمانے میں لندن میں مقیم رہ کر ادبی کلچرلزم، اینٹی امپیریلزم اور قومی ادب کے بنیاد گذار رہے سجاد ظہیر جن کے سر "انگارے" کی ترتیب کے ساتھ 'لندن کی ایک رات' کی تخلیق کا سہرا ہے، جب ان کی موت ہوئی تو نارنگ صاحب کے دل پر کیا گذری اس کی خلش کا اس مضمون کو پڑھنے کے بعد پتہ چلتا ہے۔ بڑے بھائی سے مشہور سجاد ظہیر جس نے اپنے وقت کی بے حد مضبوط اور کامیاب اردو کی تحریک کی بنیاد ڈالی۔ جو کچھ انھوں نے تحریروں کی شکل میں اپنے پیچھے چھوڑا ظاہر ہے وہ زیادہ نہیں مگر جو انقلاب انھوں نے اردو ادب میں پیدا کیا اس لحاظ سے ان کی تحریروں کی ہم پائی بہت کم تحریریں کرسکتی ہیں۔ ان کی موت اردو ادب کے لیے ایک سانحہ تھی۔ اس مضمون میں نارنگ صاحب نے وہ پورا منظر بیان کردیا ہے کہ کس طرح ان کی موت کے بعد جب اُن کی میت کو فیض احمد فیض ہندوستان لے کر آئے اور اس وقت کیسا ماحول تھا۔ پوری تفصیل مصنف نے اپنے اس مضمون میں لکھا ہے نیز سجاد ظہیر سے مختلف ملاقاتوں کا ذکر بھی انھوں نے بہت ہی Nostalgic انداز میں کیا ہے۔ ساتھ ہی ان کی کامیابی اور آخری وقت میں ناکامی کی وجوہات پر بھی کھل کر اس مضمون میں گفتگو کی گئی ہے۔ اس مضمون کی اہمیت یوں بھی بڑھ جاتی ہے کہ ایک تحریک کا بانی جب گذشتہ تحریک کے بانی پر قلم اٹھاتا ہے تو اس کا انداز بیان کیا ہوتا ہے اور وہ اس کی حیات و کارناموں اور اس کی شخصیت کو کس نظریہ سے دیکھتا ہے۔ ایک حقیقت جس کا علم شاید بہت کم لوگوں کو ہے کہ سجاد ظہیر وہ پہلے شخص تھے جنھوں نے ترقی پسند تحریک کو اشتراکیت کی حد بندی میں قید کرنے کی مخالفت کی یعنی اس شرط کی مخالفت کی کہ وہی اس تحریک میں شامل ہو جو کمیونسٹ پارٹی کا ممبر ہو۔ سجاد ظہیر نے اس امر سے اختلاف کیا۔ نارنگ صاحب کے مطابق 1936 میں بنے بھائی کی غیر موجودگی میں ان کے اور ملک راج آنند کے تیار کردہ منشور کو ناکافی سمجھ کر ترقی پسند ادیبوں کو کھل کر سیاسی ایجنڈا دیا گیا۔ دراصل ترقی پسند تحریک کی اسی انتہا پسندی کی وجہ کر جو حالت ہوئی وہ ہم سے مخفی نہیں۔ آگے چل کر ترقی پسند تحریک میں گروہ بندی نے جگہ لے لی۔ یہ تحریک دو گروہوں میں بٹ گئی ایک وہ لوگ جو سخت گیر قسم کے اشتراکی تھے دوسرے وہ لوگ جو حکومت سے تعاون کرنا چاہتے تھے۔ اس پورے معاملے پر گوپی چند نارنگ کی تحریر تجزیاتی نوعیت کی ہے ملاحظہ کیجیے اس مضمون کا یہ حصہ:

"اب ترقی پسند ادیبوں میں سیاسی اعتبار سے دو گروہ بن گئے ایک جو حکومت کو قومی حکومت سمجھ کر اس سے تعاون کرنا چاہتے تھے اور دوسرے وہ جو پارٹی کے سیاسی ایجنڈے کے ساتھ تھے اور سخت گیری کے حق میں تھے۔ اس کے بعد غیر ہم خیال ادیبوں کے بارے میں رجعت پسندی کے فتوے عام ہو گئے۔ اردو میں ترقی پسندی کے پہلے مورخ خلیل الرحمن اعظمی نے لکھا ہے کہ لوئی آراگون نے سجاد ظہیر کو یہ مشورہ دیا تھا کہ "ادیبوں اور مصنفوں کو منظم کرنا سب سے زیادہ دشوار کام ہے اگر اس کام میں وسیع المشربی کا اظہار نہ کیا گیا تو کامیابی مشکل ہے۔" سجاد ظہیر نے اس مشورے پر عمل کیا اور کامیاب رہے۔ ان کی خوبی یہ تھی کہ وہ تخلیقی عمل کی نوعیت کو سمجھتے تھے، ساتھ ہی سیاسی ایجنڈے کی نوعیت کو بھی سمجھتے تھے، چنانچہ انھوں نے حریت پسند اور انسانیت دوست Ideological مضمرات کا ساتھ دیا اور چونکہ مختلف طبائع کے اشخاص کا تعاون ان کو حاصل تھا، وہ ہر طرح کے ادیبوں کی رہنمائی میں کامیاب

ہوئے۔ لگتا ہے ان کی غیر موجودگی سے اس روش کو دھچکا
لگا اور تحریک پر انتہا پسندی کے سائے لہرانے لگے۔"
(تپش نامہ تمنا، گوپی چند نارنگ ص ۳۶۳)

اس مضمون کے آخر میں نارنگ صاحب نے کسی بھی تحریک کی کامیابی کا راز بیان کیا ہے اور وہ یہ کہ ادب کے معاملات میں وسیع المشربی، کشادگی اور نظر کی کشادگی شرط ہے۔ اگر کوئی چیز سم قاتل ہے تو وہ ہے کلیت، انتہا پسندی اور ادعائیت اور یہی راز مابعد جدیدیت کی کامیابی کا بھی ہے کہ اس تحریک کی روح میں وسیع المشربی ہے، انتہا پسندی سے اس کا دور دور تک کوئی واسطہ نہیں۔ اس مضمون کو پڑھنے کے بعد یہ محسوس ہوتا ہے کہ پروفیسر نارنگ سجاد ظہیر کی بہت عزت کرتے ہیں اور ان کا نام بے حد محبت اور احترام سے لیتے ہیں اور ان کی شفقتوں کا ذکر پُر نم آنکھوں سے کرتے ہیں۔ جب سجاد ظہیر کی صد سالہ یادگار منائی جا رہی تھی سجاد ظہیر کے اخلاق و اطوار کا ذکر کرتے ہوئے نارنگ صاحب نے یوں لکھا ہے:

"1973 میں قزاکستان، الماتا میں جب ان کا انتقال ہوا، میں وسکانسن سے لوٹ چکا تھا، فیض احمد فیض ان کی میت کے ساتھ دہلی آئے تھے۔ دکھ کی ایک فضا تھی جو یہاں سے وہاں تک چھائی ہوئی تھی۔ 68 برس کی عمر میں ان کے چلے جانے کا کوئی تصور بھی نہیں کر سکتا تھا۔ ان کے ملنے والے جانتے ہیں کہ ان کی طبیعت میں ایک معصوم سی کشادگی تھی، چہرے پر ہر وقت ایک نرم تبسم اور مزاج میں حسن موتی نفاست و لطافت تھی۔ کہہ سکتے ہیں کہ ان کی شخصیت میں وہ جادوئی کشش تھی جس کو Charisma کہتے ہیں جو دلوں کو جیت لیتا ہے۔"
(تپش نامہ تمنا، گوپی چند نارنگ ص ۳۶۷)

سجاد ظہیر کی شخصیت پر کشش تھی اس میں کوئی دو رائے نہیں۔ یہ ان کی پرکشش شخصیت کا ہی کمال تھا کہ انھوں نے انجمن ترقی مصنفین کی بنیاد ڈالی اور مصنفین کو جمع کر کے فکری اعتبار سے اردو میں ایک طوفان برپا کر دیا لیکن یہ بھی ایک حقیقت ہے کہ طوفان کتنا ہی بپا کیوں نہ ہو شانت ہو کر ساحل سے جا لگنا اس کا مقدر ہوا کرتا ہے۔

جوش کے متعلق گفتگو کرتے ہوئے اس مضمون کے بعد والے مضمون میں گوپی چند نارنگ نے تسلیم کیا ہے کہ کسی کا canon جب تشکیل پاتا ہے تو اس میں ادبی معاملات میں جزوی طور ہی پر سہی دوسرے عوامل بھی کارگر رہتے ہیں۔ اس نظر سے دیکھا جائے تو سجاد ظہیر کا اردو canon میں ادبی کارناموں سے نہیں بلکہ ترقی پسند تحریک کے بنیاد گذار کی حیثیت سے زیادہ ہے۔ البتہ یہ اور بات ہے کہ ان کی ادبی تخلیقات کی اہمیت بھی اپنی جگہ مسلم ہے۔ آج اردو ادب کی تاریخ پر اگر ہم نگاہ ڈالیں تو ہمیں یہ معلوم ہوگا کہ ترقی پسند تحریک ایک بے حد موثر تحریک ثابت ہوئی اور اس کامیابی کا سہرا دوسرے ادیبوں کے ساتھ ساتھ سجاد ظہیر کو جاتا ہے۔ یہ اور بات ہے کہ وقت کے ساتھ ساتھ یہ تحریک بھی اپنی انتہا پسندی کی وجہ سے ٹھیک اسی طرح کنارے لگ گئی جس طرح اس کے پہلے کی تحریکیں اور اس کے بعد کی تحریک جدیدیت کے کنارے لگی۔ سجاد ظہیر کے بعد جوش کی فکر و فن پر رباعیات کے حوالے سے مدلل بحث کر کے اردو شاعری میں جوش کا مقام متعین کرنے والا مضمون 'جوش کی مضطرب فکر و فن (رباعیات کے حوالے سے)' ایک ایسا مضمون ہے جس میں پروفیسر گوپی چند نارنگ نے جوش کو ترقی پسند تحریک میں فیض سے پہلے بتایا ہے کیونکہ جوش کے یہاں ترقی پسندی کی فکر کے متعدد پہلو ترقی پسندی کے آغاز سے بھی پہلے مل جاتے ہیں۔ جوش پر گفتگو کی شروعات اس کتاب میں نارنگ صاحب نے ان کی ایک رباعی سے کی ہے جس سے ان کی دو متضاد خوبیوں کا ان میں ایک ساتھ موجود ہونا معلوم ہوتا ہے یعنی جوش وہ شاعر ہیں جن میں بیک وقت گرج بھی ہے اور لے بھی۔ آگے اس مضمون میں ان کے اردو کے canon سے اور ان کی شاعری کے اوصاف رباعیات کے حوالے سے بیان کیے ہیں۔ جوش ملیح آبادی اپنی فکر اور فن کے اعتبار سے بیسویں صدی کے ایسے شاعر ہیں جن کی شاعری کی نظیر نہیں ملتی۔ اردو میں جوش کو جو شہرت ملی وہ اس کے حقدار تھے مگر جتنی جلدی ان کو بھلا دیا گیا وہ مقام افسوس ہے۔ جوش کی نظموں اور مرثیوں پر

ناقدین نے توجہ تو دی مگر ان کی رباعیات سے ناقدین نے وفا نہیں کیا۔ جوش کے کل تین رباعیات کے مجموعے شائع ہوئے ہیں جس کی نشاندہی نارنگ صاحب اپنے اس مضمون میں کرتے ہیں۔ ایک 'جنون حکمت' جو 1937 میں پہلی مرتبہ شائع ہوا اور دوسرا 'نجوم و جواہر' اور تیسرا 'قطرہ و قلزم'۔ ان تینوں رباعیات کے مجموعوں میں 'نجوم و جواہر' کو مرکزیت حاصل ہے۔ سرسید اور حالی کے بعد اردو میں جو لوگ اپنا علمی قد رکھتے تھے ان میں جوش کا نام ایک بڑے نقاد اور شاعر کے طور ابھرا۔ اس مضمون میں پروفیسر نارنگ نے جوش کی رباعیات کی مثال دے کر یہ واضح کرنے کی کوشش کی ہے کہ جوش کے یہاں 'تشکیک' ان کی شاعری کو ممیز کرتی ہے۔ تشکیک اردو شاعری کی روایت رہی ہے۔ جوش کے یہاں ایمان پر عقل بھاری ہے۔ وقت کا فلسفہ بھی جوش کی فکر کا اہم عنصر رہا ہے۔ اس چھوٹے سے مضمون میں جوش کے مذہبی عقیدے، عقل و ایمان، شعر و فن اور ارتقائے انسانی کے متعلق ان کے خیالات اور ان کی شعری بلندی پر مفصل گفتگو کی گئی ہے۔ جوش کے بعد جاں نثار اختر کی شاعری سے متعلق کچھ بے حد اہم باتیں مضمون 'جاں نثار اختر یا سنگِ رسم و رہ عام سے آگے' میں جاں نثار اختر کی غزلوں کے حوالے سے ان کی شاعری میں موجود روایت سے انحراف کے عنصر پر توجہ مرکوز رکھی گئی ہے۔ نارنگ صاحب کے مطابق جاں نثار اختر ایسا شاعر نہیں جو صرف حقیقت کا ایک رخ دیکھے۔ وہ جاں نثار اختر کی شاعری میں حقیقت کی کلی طور پر پیش کش کو ان کی شاعری کی ایک انفرادی خوبی تسلیم کرتے ہیں۔ وہ یہ بھی مانتے ہیں کہ اگر حقیقت کی جامعیت سے آنکھیں چرائی جائیں تو حقیقت کی صحیح ترجمانی ناممکن ہے۔ اس مضمون کا یہ حصہ بڑا دلچسپ ہے اس لیے اس کو یہاں نقل کرنا مناسب معلوم ہوتا ہے:

> "اس نے (جاں نثار اختر) حقیقت کے ایک پہلو کو پیش کرنے پر اکتفا نہیں کیا بلکہ اسے کلی طور پر پیش کیا ہے۔ شاعر زندگی کو اب صرف رجائیت یا قنوطیت کی فرسودہ اصطلاحوں کے آئینے میں نہیں دیکھتا۔ زندگی میں دھوپ اور چھاؤں، بلندی اور پستی، سیاہی اور سفیدی اور چوٹیاں اور وادیاں ساتھ ساتھ ملتی ہیں۔ زندگی سکھ کی بشارت بھی ہے اور دکھ کی زنجیر بھی۔ اس میں آگے بڑھنے کے امکانات بھی ہیں اور ایسی پر اسرار کھائیاں بھی جن کی تہہ کے راز پانے کے لیے انسان صدیوں سے کوشاں رہا ہے۔ حقیقت کی جامعیت سے آنکھیں چرائی جائیں تو اس کی صحیح ترجمانی ناممکن ہے۔ حق و صداقت کی فتح کے لیے کوشاں ہونا ایک بات ہے۔ اور حق و صداقت کا نام لینے کو فن کی عظمت کی دلیل جاننا دوسری چیز، باطل سے نظریں چرانے سے باطل کا وجود ختم نہیں ہو جاتا۔ جاں نثار اختر کی نئی غزلیں ان کی پچھلی شاعری سے اس لحاظ سے مختلف ہیں کہ انھوں نے پہلی بار حقیقت کو پوری ذمہ داری کے ساتھ دیکھا ہے اور ذہنی جرأت سے کام لیتے ہوئے صداقت کو جیسی وہ ہم عصر تجربے میں انہیں ملی ہے، پیش کیا ہے۔" (تپش نامہ تمنا، گوپی چند نارنگ، ص ۱۱۰)

اشعار کی پرکھ کرتے وقت وہ کون سا زاویہ یا فلسفہ ہو جس کو ہم متفقہ طور پر تسلیم کر لیں کہ بس یہی زاویہ مناسب ہے اس زاویے سے اشعار پر تنقید کی جانی چاہیے۔ دوسرے لفظوں میں کیا یہ ممکن ہے ہم یہ طے کر لیں کہ ادب یا شاعری کا مقام متعین کرتے وقت ہم فلاں زاویے سے اس کا مقام متعین کریں گے تو اس کا سیدھا سا جواب یہ ہے کہ یہ ممکن نہیں۔ تاریخ شاہد ہے کہ جب جب اس طرح کی حماقتیں ہوئی ہیں ادب کے ٹھیکیداروں کو منہ کی کھانی پڑی ہے۔ یہاں پر جو طریقہ کارگر کام کرتا ہے وہ یہ ہے کہ تنقید کی نگاہ زندگی کے نظریوں اور فلسفوں سے آزاد نہیں ہو سکتی۔ جس طرح انسانی زندگی میں اس کی فعالیت کی رو سے الگ الگ مقام پر اس کی الگ اہمیت ہوتی ہے اور وہ اپنے شعبہ کے اعتبار سے بدلتی رہتی ہے۔ مثال کے طور پر اگر ایک شخص سائنس اور ٹکنالوجی کے میدان میں ماہر ہے تو ممکن ہے کھانا بنانے کا اگر مقابلہ کرایا جائے تو شاید وہ اچھا نہ کر پائے۔ اسی طرح معاملہ ادب و شاعری کا بھی ہے۔ اگر ایک شاعر کے یہاں شاعری کے کسی ایک میدان میں بہت سی خصوصیات پائی جاتی ہیں

تو ممکن ہے کہ دوسرے میدان میں وہ بہت اہمیت اور خصوصیت کا حامل نہ ہو۔ ایسے میں اگر ہم ایک مخصوص عینک لگا کر شاعری کی تنقید کرنے بیٹھ جائیں تو ہم انصاف نہیں کر سکتے۔ ادب اور شاعری کی دیانت داری کے ساتھ تنقید کرنے کے لیے ناقد کی وسیع النظری بھی بڑی اہمیت رکھتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ایک ہی شاعر کے کلام کو ایک ناقد دنیا کا سب سے بہترین کلام ہونے کا دعویٰ کر دیتا ہے تو دوسرے ناقد کو اس میں کچھ خاص بات نظر نہیں آتی۔ اور دونوں کو ادب میں ایسا کرنے کی پوری آزادی ہے۔ مثال کے طور پر ایک میزائل کا فیوز کنڈکٹر بہت چھوٹی سی چیز ہے۔ ایک سائنسداں کے لیے بڑی اہمیت رکھتا ہے۔ لیکن اگر وہی چھوٹی سی چیز کسی کباڑی والے کے ہاتھ لگ جائے تو اس کی اہمیت کا زاویہ کچھ اور ہوگا۔ تو یہ شئے دونوں کے لیے اہم ہے مگر کس کے نزدیک زیادہ اہم ہے یہ اس شخص کی ذہنی بلندی پر منحصر ہے۔

ادب کا معاملہ بھی کچھ اسی طرح کا ہے کہ جب اقبال کا ترانۂ ہندی ایک ناقد پڑھتا ہے تو کہتا ہے کہ واہ کیا بات ہے اس میں حب الوطنی کا جذبہ کوٹ کوٹ کر بھرا ہے۔ اور اس کو سارے جہاں سے اچھا، میں دنیا بھر کی خوبیاں نظر آتی ہیں اور جب دوسرا ناقد اس کو دیکھتا ہے تو اس کو اس میں شاعری کا کوئی کمال نظر نہیں آتا اس کو یہ لگتا ہے کہ یہ تو ایک چھوٹے بچے کی بھی یہی نفسیات ہوتی ہے سارے جہاں سے اچھا میرا کھلونا، میرا گھر اور میرے پاپا۔ اس میں شاعری کا کوئی بڑا کمال نہیں۔ تو ناقد اس معاملہ میں آزاد ہے۔ تو کیا اس کا مطلب یہ ہوا کہ ناقد کو اس بات کی کھلی چھوٹ ہے کہ وہ دلیلوں کا رخ جس سے بڑھائیں رائی کو جو چاہیں بنا کر دکھائیں؟ اور اگر نہیں تو وہ کون سی حد بندی ہے جو ایک ناقد کو حق وانصاف و حقیقت سے قریب رہنے پر مجبور کر دیتی ہے؟ اس سوال کا جواب نارنگ صاحب کے مذکورہ بالا اقتباس میں مضمر ہے۔ وہ یہ کہ شاعری کا مقام متعین کرتے وقت کسی فرسودہ طے شدہ فلسفہ، نظریہ یا رجحان کو معیار نہ بنایا جائے؛ حقیقت کی جامعیت سے آنکھیں نہ چرائی جائیں۔ زندگی multidimensional ہوتی ہے اس کی روداد اور تجربوں کو بیان کرنے والے شاعر وادیب بھلا یک رخی کیسے ہو سکتے ہیں انہیں بھی ہمہ جہت ہونا ہی پڑے گا یہی تنقید کا تقاضا ہے۔ مگر ہاں اگر کوئی تحریک یا کوئی نظریہ ناقد کے قلم پر کنڈہ ڈال کر اسے یک رخا کر دے تو ادب اس کو زیادہ دن تک برداشت نہیں کرتا اکھاڑ پھینکتا ہے۔ ادب کی فطرت میں آزادی ہے وہ کسی تحریک، نظریہ یا تھیوری کی غلامی نہیں کرتا۔ ادب ایک فطری عمل ہے اور ادب کی تنقید کو بھی فطرت کے قریب ہونا چاہیے۔ جاں نثار اختر کی شاعری کے متعلق گفتگو کرتے ہوئے پروفیسر نارنگ نے ان کی غزلوں کے خمار آلود لہجے کے متعلق بھی تبصرہ کیا ہے اور ان کی روایت سے بغاوت والی صفت کو بھی خوب سراہا ہے۔

ہندوستان میں موسیقی کا مذہب سے گہرا تعلق رہا ہے۔ صرف ہندوستان ہی کیوں پوری دنیا میں موسیقی اور مذہب کا چولی دامن کا ساتھ تہذیب و ثقافت کا حصہ رہا ہے۔ اس مذہب و موسیقی کے اختلاط نے بہت سی صنف موسیقی اور صنف شاعری کو بھی جنم دیا۔ چونکہ ہندوستان ہمیشہ سے مختلف مذاہب، تہذیب و ثقافت اور تمدن کا مرکز رہا ہے اس لیے اس طرح کی اصناف کا یہاں وجود پانا فطری تھا۔ کیرتن، بھکتی، میرا کے گیت، آلھا اودل، دیہا، پچھوا، ستنگ، آرادھنا، کرشن راس، نوت، ساونی وغیرہ کے ساتھ ساتھ جو صنف شاعری سب سے زیادہ مقبول ہوئی وہ ہے بھجن۔ ہندوستان کی یہ اصناف شاعری مقبولیت کے لحاظ سے افریقہ کے ادیاہ اور میال سے، یا پھر لاطینی کی شکو، ریگا کی یا تانیگو سے، یا پھر یہودیوں کی مذہبی Ashkenazic, Sephardic, Yemenite، وغیرہ سے کم نہیں بلکہ بھجن تو زبان اور تہذیب کی حد سے بھی آگے نکل گیا۔ اردو میں بھجن نے اپنا منفرد مقام بنائے رکھا۔ امیر خسرو سے لے کر اب تک ہر دور میں شعرا نے بھجن لکھے اور گائے۔ اردو میں بھجن کی حیثیت یوں بھی منفرد ہو جاتی ہے کہ اس کے لیے غزل یا مثنوی کی طرح اس صنف کے لیے کوئی فارم مختص نہیں۔ بھجن خاص صنف ہے اور اسے کسی بھی فارم میں پیش کیا جا سکتا ہے۔ بس عقیدتی فضا بھجن کی ہونی چاہیے۔ بھجن کی صنف صرف ہندی اردو یا ہندوستانی

ہی میں پروان نہیں چڑھی بلکہ بھوجپوری، میتھلی، مگہی، راجستھانی، اودھی، پنجابی، ہریانوی اور بہت سی علاقائی زبانوں اور بولیوں میں بھگتی کیرتن کی روایت کو فروغ دیا جاتا رہا۔ بھگتی کی شعریات متعین ہوتی ہے اور اس میں ہندی کا رنگ غالب ہوتا ہے۔ پروفیسر گوپی چند نارنگ نے 'ساحر لدھیانوی اور بھجن کی معنویت' کے عنوان سے ایک مضمون میں بھجن کی صنف اور ساحر لدھیانوی کے بھجنوں کا تنقیدی جائزہ پیش کیا ہے۔ ساحر کے بھجنوں میں کرشن راس کا اثر ہے اور شاید اس کی وجہ یہ ہو کہ کرشن راس کی جو شعریات ہے اس میں ایک طرح کی رومانی فضا ہوتی ہے۔ اس کتاب میں شامل یہ مضمون مختلف جہتوں سے اہمیت کا حامل ہے مثلاً اس میں نارنگ صاحب نے بھجن کی صنف پر پوری توجہ دی ہے اور ساتھ ہی ساحر کے بھجنوں کا جائزہ پیش کیا ہے۔ اس کے بعد کے مضمون میں جاوید اختر کی شاعری پر عالمانہ اور مفکرانہ بحث کی گئی ہے۔

اردو کس مذہب کی زبان ہے۔ ہندوؤں کی یا مسلمانوں کی؟

اردو ادب میں ایسی تخلیقات موجود ہیں جو ہندوؤں کے جذبات مجروح کرتی ہیں اور ہندی ساہتیہ میں بھی ایسی رچناؤں کی کمی نہیں جو مسلمانوں کے جذبات کو مجروح کرتی ہیں۔ اس کا مطلب یہ قطعی نہیں کہ اردو مسلمانوں کی زبان اور ہندی ہندوؤں کی زبان ہے۔ نفرت پھیلانے والے لوگ ہر مذہب میں ہر زبان میں ہر دور میں موجود رہے ہیں اور اس طرح کے بیانات دیتے رہے ہیں، جس سے نفرت پھیلے باوجود اس حقیقت کے کہ زبان کسی کی ملکیت نہیں ہوا کرتی اور نہ ہو سکتی ہے۔ اور باوجود اس کے کہ ہر دور میں گوپی چند نارنگ جیسے محبت کا پیغام دینے والے لوگ بھی رہے ہیں۔ اردو ادب کی جتنی خدمت جدید دور میں اہل ہنود نے کی اتنی شاید مسلمانوں نے نہیں کی۔ ''میں اپنا مذہب چھوڑ سکتا ہوں اردو زبان نہیں'' یہ مشہور قول بھی ایک ہندو کا ہے۔ اردو زبان و ادب میں جو مقام گیان چند جین، گوپی چند نارنگ، کرشن چندر، بلونت سنگھ اور مالک رام اور...... اتنے نام موجود ہیں جن کی فہرست سازی نہیں ہو سکتی جنہوں نے اردو کی خدمت اور آبیاری کی۔ اس لیے اردو میں فرقہ واریت کو جگہ دینا اور مذہب کی بنیاد پر زبان کو بانٹنے کی سعی کرنا محض حماقت ہے اور کچھ نہیں۔ اپنا کیر برقرار رکھنا اور گروہ بندی یہ وہ عناصر ہیں جس کے لیے لوگ کسی بھی حد تک جانے کو روا سمجھتے ہیں اور نتیجتاً نفرت اور فرقہ واریت کو فروغ دیتے ہیں۔ اس سے کسی کا بھلا نہیں ہوتا۔

گوپی چند نارنگ نے اردو کے بارے میں اپنا موقف واضح کرتے ہوئے اپنے اس مجموعہ مضامین میں شامل ایک مضمون 'گیان چند جین کی مناقشہ کتاب اور میرا موقف: اردو مشترک تہذیب اور ہندو مسلم ارتباط کی ترجمان ہے' میں لکھا ہے:

> ''میں ہمیشہ اردو کے اتحاد پسندانہ، روادارانہ اور سیکولر کردار پر زور دیتا رہا ہوں۔ یہ میرا ایقان ہے۔ یہ آج کی بات نہیں، تقریباً پچاس برس سے میں اپنے مضامین، تقریروں اور تصانیف میں جن بنیادی باتوں پر اصرار کرتا رہا ہوں ان کا لب لباب یہ ہے:
>
> 1. اردو اور ہندی دونوں میں چولی دامن کا ساتھ ہے ان کی بنیاد کھڑی بولی پر ہے لیکن اپنے اپنے ادبی ارتقا کے بعد اب یہ دو آزاد، خودمختار اور مستقل طور پر دو الگ الگ زبانیں ہیں۔
>
> 2. اردو ہندوؤں اور مسلمانوں کے ارتباط اور اختلاط کی وجہ سے صدیوں کے تاریخی عمل سے وجود میں آئی۔ یہ ہندوؤں اور مسلمانوں کے درمیان اشتراک کی نشانی ہے۔
>
> 3. اردو گنگا جمنی تہذیب یا مشترک ہندستانی تہذیب کی انتہائی موثر ترجمان ہے۔
>
> 4. جمالیاتی حسن کاری کے اعتبار سے اردو ہندستانی زبانوں کا تاج محل ہے۔
>
> 5. ہندوستان میں اردو کا تحفظ اس کے اپنے رسم الخط کے ساتھ ہونا چاہیے، کیونکہ رسم الخط کو تبدیل کرنے کا

مشورہ زبان کی شخصیت کے قتل کے مترادف ہے۔"

(تپش نامہ تمنا، گوپی چند نارنگ، صفحہ 163)

اپنا موقف واضح کرنے کے علاوہ اس مضمون میں پروفیسر نارنگ نے گیان چند جین کی ایک متنازعہ کتاب میں فرقہ وارانہ مواد پر اپنی ناراضگی کا اظہار کیا ہے۔ اس کے علاوہ مختلف اعتراضات کے جوابات اس مضمون میں نارنگ صاحب نے بڑی شائستگی سے دیے ہیں اور بہت سی غلط فہمیوں کا ازالہ بھی کیا ہے۔

ایک اور بے حد اہم مضمون جس کے تذکرہ کے بغیر اس کتاب سے متعلق میری بات ادھوری ہی رہے گی اور وہ مضمون ہے 'خواجہ احمد فاروقی: تھا میں گلدستۂ احباب کی بندش کی گیاہ' اس مضمون میں نارنگ صاحب کی نثر اور اسلوب دونوں مختلف ہیں۔ خواجہ احمد فاروقی وہ شخصیت تھے جن کو نارنگ صاحب اپنا مربی اور محسن تسلیم کرتے ہیں اور ان کو خوبصورت الفاظ میں یاد کرتے ہیں۔ جن کے بارے میں وہ کہتے ہیں میرے لیے وہ اب بھی شوق کا دفتر اور اردو کی آرزومندی کا ایک استعارہ ہیں۔ اردو میں تنقید لکھنے کا مطلب یہ بالکل نہیں کہ جو کچھ آپ کہنا چاہیں وہ بے روک ٹوک اور بے لاگ لکھ ڈالیں۔ تنقید بھی دراصل ایک تخلیق ہوتی ہے اس لیے اس میں بھی تخلیقیت کے محاسن موجود ہونا چاہیے۔ ایسی حسن کاری کی ایک مثال دیکھیے اور عش عش کیجیے:

"میرے سامنے یادوں کی تمام راہداری کچھ روشنی کچھ دھندلکے میں ڈوبی ہوئی ہے۔ ایک سرے پر فانوس خیال کی لو جل رہی ہے، کچھ سائے گھوم رہے ہیں مدھم مدھم، کچھ اجلے، کچھ شہسوار ہیں جو گھوڑوں پر اڑے جاتے ہیں بکتر پہنے کلغیاں لگائے، کچھ چوبدار ہیں کچھ علمدار، کچھ پاس آتے ہوئے کچھ دور جاتے ہوئے، عجیب تمثیلیں ہیں حوصلوں کی بلندیوں کی تفہ نگیوں اور زمزمہ پردازیوں کی، خوابوں کے بننے اور ٹوٹنے کی انبساط و سرمستی کی، دبے دبے درد کی آہوں کی ... مگر بیچ بیچ میں کڑیاں غائب ہیں ... وہ صورتیں الٰہی کس دیس بستیاں ہیں ... جہاں جہاں سے بھی کچھ ہاتھ لگتا ہے، جوڑتا دکھاتا ہوں۔" (تپش نامہ تمنا، گوپی چند نارنگ، ص ۳۶۸)

مندرجہ بالا اقتباس میں جن یادوں کا ذکر ہے وہ خواجہ احمد فاروقی کی یادوں کا ذکر ہے۔ مندرجہ بالا اقتباس میں جو باتیں غور کرنے کی ہیں وہ ہے نارنگ صاحب کا اسلوب۔ طرز تحریر اور اسلوب میں نیرنگی کوئی کھیل نہیں۔ پروفیسر گوپی چند نارنگ کی تحریروں میں اس طرح کی نثری اسالیب کی مثالیں بھری پڑی ہیں اور کمال تخلیق یہ ہے کہ مضمون کی نوعیت کے اعتبار سے اسلوب بدلتا رہتا ہے اور اس میں شعوری کوشش کو کوئی دخل نہیں یہ نارنگ صاحب کے قلم پر عبور کا ثبوت ہے کہ وہ جس نوعیت کا مضمون لکھتے ہیں اس نوعیت کا اسلوب خود بہ خود اس مضمون کا خاصہ بن جاتا ہے۔

مجموعی طور پر تپش نامہ تمنا میں شامل تمام مضامین اپنی نوعیت کے اعتبار سے تاریخی حیثیت رکھتے ہیں۔ تحقیق کی روشنی میں کیلاگ کی گرامر پر بحث ہو یا تہذیب کی روشنی میں غزل اور قوالی کے چلن پر بات کی گئی ہو، یا شخصی نوعیت کے مضامین ہوں سب اپنے اپنے میدان میں اعلیٰ معیار کی مثالیں ہیں۔ آخری کے تین مضامین جو سوانحی نوعیت کی تحریریں ہیں اس میں نارنگ صاحب نے یادوں کے دریچے سے اپنی زندگی کے ماضی کی طرف جھانکا ہے اور اپنے ہمدردوں کے ساتھ اپنے خوشگوار تعلقات کا ذکر نہایت بے تکلف ہو کر خوب خوب کیا ہے۔ تین انٹرویوز جو اس کتاب میں شامل ہیں اردو کے تئیں نارنگ صاحب کے عقیدے کو سمجھنے کے لیے کافی ہیں اور وہ تمام مضامین جن کا ذکر اس مختصر سے مضمون میں کیا گیا وہ اس ذکر سے کہیں بالاتر ہیں۔

❀❀❀

Dr. Anwarul Haque
Deptt. of Urdu, Jamia Millia Islamia
New Delhi 110025

گوپی چند نارنگ اور ایک نئے جہانِ معنی کی تلاش

(”کربلا بطور شعری استعارہ“ کے حوالے سے)

• ڈاکٹر منظر اعجاز

پروفیسر گوپی چند نارنگ اردو زبان و ادب کے نہایت ہی لائق اعتنا و اعتبار اور مایہ دار محققوں اور ناقدوں کے مابین حسن وزن و وقار اور نمایاں کردار کے حامل ہیں، اس سے ساری دنیا واقف ہے۔ تحقیق و تنقید کے میدان میں ان کا عرصہ کار بھی قابل لحاظ ہے۔ انہوں نے اس دشت کی سیاحی میں نصف صدی سے زیادہ گزار دی ہے اور اس طویل عرصے میں بھی کوئی ایسی تصنیف پیش نہیں کی جو حلقہ ادب میں مرکز توجہ نہ بنی ہو اور قدر کی نگاہ سے نہ دیکھی گئی ہو۔ ”واقعہ کربلا بطور شعری استعارہ“ بھی اسی سلسلے کی ایک اہم کڑی ہے جو آج سے تقریباً ربع صدی پہلے منظر عام پر آئی تھی۔ اس وقت میں نے اس کا بالا ستیعاب مطالعہ کیا تھا۔ اس کے لذت گیر اثرات ہنوز دل و دماغ پر قائم ہیں۔ شعری استعارے کے طور پر سانحہ کربلا کی شناخت اور ایک نئے تخلیقی رجحان کے طور پر اس کی پیش کش کا سہرا پروفیسر نارنگ ہی کے سر ہے۔ اس کے وسیلے سے نارنگ صاحب کی ادبی شخصیت میں ایک امتیازی جہت کا اضافہ ہوا ہے۔

سانحہ کربلا تاریخ عالم کے المیوں میں ایک عدیم النظیر اور فقید المثال المیہ ہے۔ اس سانحے سے متعلق واقعات انتہائی دردناک ہیں اور بقول پروفیسر گوپی چند نارنگ :

> ”ان انتہائی دردناک واقعات کے تاریخ انسانی میں بے مثال ہونے کا ایک پہلو یہ بھی ہے کہ حسین ابن علی کے ساتھ اس قربانی میں پورا خاندان، ایک پوری جماعت اور ایک پورا قافلہ شریک تھا، جن میں سے ہر فرد راہ حق میں اپنا سب کچھ لٹا دینے کو عین شہادت سمجھتا تھا۔“

مزید بریں کہ:

> ”یہ عظیم الشان قربانی کسی عام قبیلے کی نہیں، آل رسول کی تھی ——— یہ خالصتاً حق و باطل کا معرکہ تھا۔ اس میں دور دور تک کسی طرح کی کوئی مادی آلائش نہ تھی۔ کہاں یزید کی طاقت و حشمت اور ہزاروں کا لشکر اور کہاں نحیف و نزار حسین اور اہل بیت کا مختصر سا قافلہ...... یہ المناک سانحہ شہادت کے ساتھ ختم نہیں ہو جاتا بلکہ اس کی دلدوزی اور اذیت و اندوہ ناکی کا سلسلہ اصل سانحے کے بعد بھی جاری رہتا ہے۔ شہیدوں کی لاشوں کو گھوڑوں سے پامال کیا جاتا ہے، عورتوں کے سروں سے چادریں کھینچی جاتی ہیں اور خیموں میں آگ لگا دی جاتی ہے۔ شہیدوں کے سروں کو نیزوں پر چڑھا کر آگے آگے رکھا جاتا ہے۔ عرب کی شریف ترین خاندان کی غیرت مند بیبیوں کو بے مقنع و چادر اونٹوں کی ننگی پیٹھ پر بٹھایا جاتا ہے اور حسین کے بیمار بیٹے سید سجاد زین العابدین کو پرخار راستوں سے پیدل چلنے پر مجبور کیا جاتا ہے۔ غرض انتہائی شقاوت اور ذلت و خواری سے یہ قافلہ کوفہ اور پھر دمشق لے جایا جاتا ہے۔ اس دوران اہل حرم اور بالخصوص امام کی بہن حضرت زینب ایسی پراثر تقریریں کرتی ہیں کہ اہل عرب کے دل دہل جاتے ہیں اور باطل کا پردہ فاش ہو جاتا ہے۔“

تاریخ سے ماخوذ اس المناک سانحے اور دردناک واقعات کو نارنگ صاحب

نے جس پرسوز اور الم انگیز اسلوب میں پیش کیا ہے وہ اپنی جگہ، خاص بات یہ ہے کہ انہوں نے اس کے گہرے اور وسیع اثرات کی نشاندہی اردو کے ابتدائی زمانے سے کی ہے اور اردو کے علاوہ دوسری علاقائی زبانوں میں بھی اس کے آیات و آثار کو نشان زد کیا ہے اور نتیجے کے طور پر اس واقعے کو کلاسیکی روایت کا حصہ قرار دیتے ہوئے اسے آفاقیت کی لے سے ہم آہنگ کر دیا ہے۔ ساتھ ہی یہ بھی وضاحت کی ہے کہ یہ اپنے ہمہ گیر اثرات کی وجہ سے جہاں لوک روایت کا حصہ بنا وہیں رثائی ادب کا خاص موضوع بن کر پروان چڑھتا رہا۔ اس کی آبیاری میں جن مسلم اور غیر مسلم شاعروں نے حصہ لیا، ان کی تعداد کثیر ہے۔ اس سلسلے کی جو تفصیلات نارنگ صاحب نے پیش کی ہیں وہ ہمارے لیے علم افزا ہیں۔ اس لحاظ سے ان کی قدر و قیمت، افادیت اور اہمیت مسلّم ہے۔ لیکن کربلا کے سانحے کو بطور شعری استعارہ رثائی شاعری سے ممیز کرنا تحقیقی نقطۂ نظر سے اہم ترین کارنامہ ہے، جس کا سلسلہ آگے بڑھتا ہے تو اور بھی کئی شقیں ابھرتی ہیں جو تحقیقی اور تنقیدی جہت سے پروفیسر نارنگ کی اہمیت، انفرادیت اور عظمت کی دلیل بن جاتی ہیں۔

پروفیسر گوپی چند نارنگ نے اس سلسلے میں پیش رفت اس وقت کی جب انہیں محسوس ہوا کہ:

"سانحہ کربلا اور اس کے محترم کرداروں کے حوالے سے جدید اردو شاعری میں ایک نیا تخلیقی رجحان فروغ پا رہا ہے جو معنیاتی اعتبار سے بڑی اہمیت رکھتا ہے، لیکن جس پر اردو تنقید نے توجہ نہیں کی۔"

چنانچہ پروفیسر گوپی چند نارنگ نے کوشش کی کہ اس نئے شعری رجحان کے آغاز و ارتقا کی نشاندہی کی جائے اور امکانی حد تک اس کے اسلوبیاتی پیرایوں اور ساختیاتی نیز معنیاتی مضمرات کو سمجھنے کی کوشش کی جائے۔ اس کے لیے شاعری کے خارزار کو کھنگالنا اور تب آب جا کر در نایاب کا حاصل کرنا کوئی آسان کام نہ تھا، لیکن ان کی تحقیقی جستجو اور تنقیدی نظر نے اس مشکل کو آسان کر دیا۔ انہوں نے میر کے سرمایہ غزل سے کئی اشعار نکالے اور اس نتیجے پر پہنچے کہ:

"واقعہ کربلا کے تاریخی حوالے کا استعاراتی اظہار غزل کی روایت میں یقیناً ڈھونڈا جا سکتا ہے اور اس کی تلاش سعی لاحاصل نہ ہوگی۔"

اور اس کے ثبوت کے طور پر نہ صرف یہ کہ میر کا درج ذیل شعر پیش کیا بلکہ اس کی تشریح و تعبیر سے ایک نئے جہانِ معنی کی تعمیر کر دی۔

شیخ پڑے محراب حرم میں پہروں دوگانہ پڑھتے رہو
سجدہ ایک اس تیغ تلے کا ان سے ہو تو سلام کریں

"یہاں تیغ سے مراد حسنِ محبوب بھی ہو سکتا ہے جو کشتنی ہے یا چشم و ابروئے محبوب جس کے وار سہ کر شخصیت مکمل ہوتی ہے، لیکن پہلے مصرعے میں شیخ، محراب حرم، دوگانہ کچھ اور ہی فضا پیدا کرتے ہیں نیز "پہروں دوگانہ پڑھتے رہو" میں اس ظاہرداری پر جو باطنی اقدار سے خالی ہو، بڑا سا طنز بھی ہے۔ اب دونوں مصرعوں کو ملا کر پڑھیے، تو تیغ تلے کا سجدہ اور سلام کسی اور ہی طرف اشارہ کرتے ہیں۔ اگرچہ پورے شعر میں واقعۂ کربلا یا اس کے کسی محترم کردار کا کوئی ذکر نہیں، لیکن ظاہرداری اور تیغ تلے کا سجدہ سلام کرنے سے جس تضاد کی فضا بندی ہوئی ہے، اس سے ذہن معاً اس تاریخی واقعے کی طرف راجع ہو جاتا ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ کرشمہ فن کے رمزیہ اور ایمائی رشتوں کی بدولت قائم ہوتا ہے۔"

انہیں ایمائی رشتوں کی روشنی میں نارنگ صاحب نے میر کے چند اشعار اور بھی پیش کیے ہیں۔ میں یہاں صرف تین اشعار پیش کرتا ہوں۔

اپنے جی ہی میں نہ آئی کہ پئیں آبِ حیات
ورنہ ہم میر اسی چشمے پہ بے جان ہوئے

وہ اس سے سر حرف تو ہو گو کہ یہ سر جائے
ہم حلق بریدہ ہی سے تقریر کریں گے

اس دشت میں اے سیل سنبھل ہی کے قدم رکھ
ہر سمت کو یاں دفن مری تشنہ لبی ہے

نارنگ صاحب لکھتے ہیں کہ "بظاہر یہ عشقیہ شاعری کے اشعار ہیں، لیکن

کیا ان اشعار کی امیجری پر تاریخ کی پرچھائیں پڑتی ہوئی نظر نہیں آتی، بہر حال یہ سب عشقیہ شاعری کے درد مندانہ اشعار ہیں، لیکن اس سے شاید ہی کسی کو انکار ہو کہ ان میں بعض اظہاری اور معنیاتی عناصر اپنی تخلیقی غذا اس تاریخی روایت سے حاصل کرتے ہیں جو صدیوں سے ثقافتی سائیکی میں جذب ہو گئی ہے۔" چنانچہ غزل کے اس قسم کے اشعار میں تاریخی واقعے کے استعاراتی ابعاد کی جھلک دیکھی جا سکتی ہے، لیکن اس معنیاتی نظام کا بنیادی سلسلہ عہد بعہد بدلتا رہا ہے۔

نارنگ صاحب نے وضاحت کی ہے کہ کلاسیکی عہد میں اس معنیاتی نظام کا بنیادی سلسلہ ظاہرداری اور باطنیت کی فکر تھا جب کہ انیسویں صدی میں برصغیر کی نشاۃ ثانیہ اور عہد جدید میں داخل ہونے کے بعد بالخصوص ۱۸۵۷ء کے المیے کے بعد ظاہرداری اور باطنیت کی آویزش کا روحانی سلسلہ ایک نئے سیاسی سماجی سانچے میں تبدیل ہونے لگا اور بالآخر حق و باطل اور خیر و شر کے معنی بدل گئے۔ چنانچہ استحصال پسند برطانوی سامراج نے باطل یا شر کی جگہ لے لی اور اس کے خلاف ستیزہ کاری عین حق اور خیر ٹھہری۔ یہ احساس انیسویں صدی سے ہی ملنے لگتا ہے، لیکن صحیح معنوں میں سرسید، حالی اور آزاد کے بعد راہ ہموار ہو جاتی ہے۔ البتہ اس قسم کے اظہارات میں پورا شعوری حوصلہ کہیں بیسویں صدی کے اوائل میں جا کر پیدا ہوتا ہے۔ اس احساس کو مہمیز کرنے والا اصل محرک تحریک خلافت ہے اور اس تحریک کے ذکر ہی سے مولانا محمد علی جوہر کی شعلہ بار شخصیت پس منظر سے ابھرنے لگتی ہے۔ وہ اس تحریک کے قائدین میں تھے۔ صحافی بھی تھے اور شاعر بھی۔ اپنی شعلہ بار تحریروں کی وجہ سے کئی بار قید و بند کی صعوبتیں بھی جھیلنی پڑیں، لیکن اس حریت مآب مجاہد آزادی کے جذبات سرد پڑنے کی بجائے روز بروز اٹھتے رہے۔ نارنگ صاحب بتاتے ہیں کہ "جیل سے ان کا کلام جیلر کی مہریں لگ کر باہر آتا تھا اور شائع ہوتے ہی بے حد مقبول ہو جاتا تھا۔ ان کی اسی زمانے کی ایک غزل ہے ۔

> دور حیات آئے گا قاتل قضا کے بعد
>
> ہے ابتداء ہماری تری انتہا کے بعد

اسی غزل کا شعر ہے ۔

> قتل حسین اصل میں مرگ یزید ہے
>
> اسلام زندہ ہوتا ہے ہر کربلا کے بعد

یہ شعر شائع ہوتے ہی زبان زد خاص و عام ہو گیا۔ مولانا محمد علی جوہر کی تحریر و تقریر اور عبارت و اشارت نے تحریک آزادی کو شعلہ بار اور برق رفتار بنانے میں جو کردار ادا کیا، اس کی تفصیلات کو حذف کرتے ہوئے میں نارنگ صاحب کے اس خیال کو ان ہی کے لفظوں میں پیش کرنا چاہتا ہوں کہ "مندرجہ بالا یادگار غزل کے علاوہ اور بھی کئی مقامات پر مولانا نے سانحۂ کربلا کے تاریخی و معنوی تسلازمات کو اپنی غزل میں برتا ہے اور ان سے تخلیقی سطح پر مجاہدین آزادی کے جذبۂ حریت اور حوصلۂ شہادت کو للکارا ہے۔

اب تک کی گفتگو غزل کے حوالے سے تھی۔ نظم کے حوالے سے گفتگو نارنگ صاحب نے اقبال کی فارسی شاعری سے شروع کی ہے اور اس خیال کا اظہار کیا ہے کہ "واقعۂ کربلا اور شہادت حسین کی نئی معنویت کی طرف سب سے پہلے اقبال کی نظر گئی اور اس کا پہلا بھرپور تخلیقی اظہار اقبال کے فارسی کلام میں ملتا ہے۔ اقبال کی اردو شاعری کی مثالیں بہت بعد کی ہیں" اور "در معنی حریت اسلامیہ و سر حادثہ کربلا" کے عنوان سے جو اشعار ہیں، ان کو اس نئے معنیاتی رجحان کا پیش خیمہ قرار دیا ہے۔

نارنگ صاحب کے نزدیک قرین قیاس ایک اہم بات یہ بھی ہے کہ خود مولانا محمد علی جوہر اس معاملے میں اقبال سے متاثر رہے ہوں گے، کیوں کہ اقبال کے فارسی کلام کی مثالیں تو یقیناً مولانا کی زندگی کی ہیں۔ نارنگ صاحب نے تیقن آمیز لہجے میں اس خیال کا بھی اظہار کیا ہے کہ اقبال کا اثر نہایت ہمہ گیر اور دیرپا تھا۔

نارنگ صاحب نے اس سلسلے میں اقبال کی فارسی اور اردو نظموں سے کافی حوالے دیے ہیں جو برمحل، برجستہ اور بے ساختہ ہیں۔ سب سے پہلا حوالہ "رموز بے خودی" سے آیا ہے لیکن اس سے پہلے انھوں نے اختصار کے ساتھ رموز بے خودی کا تعارف اس طرح پیش کیا ہے:

"رموزِ بے خودی" میں "در معنیِ حریتِ اسلامیہ و سرِ حادثۂ کربلا" سے متعلق اشعار رکنِ دوم میں آئے ہیں، جہاں شروع کا حصہ رسالتِ محمدیہ اور تشکیل و تاسیس حریت و مساوات و اخوتِ بنی نوعِ آدم کے بارے میں ہے۔ اس کے بعد اخوتِ اسلامیہ کا حصہ ہے، پھر مساوات کا اور ان کے بعد حریتِ اسلامیہ کے معنی میں سرِ حادثۂ کربلا بیان کیا ہے۔ اس سے ظاہر ہے کہ حادثۂ کربلا کا ذکر اسلام کی بنیادی خصوصیات گنواتے ہوئے آیا ہے۔ اس حصے میں شروع کے کچھ اشعار عقل و عشق کے ضمن میں ہیں، اس کے بعد اقبال جب اصل موضوع پر آتے ہیں تو صاف اندازہ ہوتا ہے کہ وہ کردارِ حسین کو کس نئی روشنی میں دیکھ رہے ہیں اور کن پہلوؤں پر زور دینا چاہتے ہیں۔ حسین کے کردار میں انہیں عشق کا وہ تصور نظر آتا ہے جو ان کی شاعری کا مرکزی نقطہ تھا اور اس میں انہیں حریت کا وہ شعلہ بھی ملتا ہے جس کی تب و تاب سے وہ ملت کی شیرازہ بندی کرنا چاہتے تھے اور نو آبادیاتی تناظر میں ہم وطنوں کو جس کی یاد دلانا چاہتے ہیں۔"

میں یہاں "در معنیِ حریتِ اسلامیہ و سرِ حادثۂ کربلا" سے چند اشعار نقل کرنے پر اکتفا کرتا ہوں ۔

ہر کہ پیماں با ہوالموجود بست
گردنش از بند ہر معبود رست
عشق را آرام جاں حریت است
ناقہ اش را ساربان حریت است
آں امام عاشقاں پور بتولؓ
سرو آزادے ز بستان رسولؐ
اللہ اللہ بائے بسم اللہ پدر
معنی ذبح عظیم آمد پسر
بہر آں شہزادۂ خیر الملل
دوش ختم المرسلیں نعم الجمل
سرخ رو عشق غیور از خون او
شوخی ایں مصرع از مضمون او
زندہ حق از قوت شبیری است
باطل آخر داغ حسرت میری است
بہر حق در خاک و خوں غلطیدہ است
پس بنائے لا الہ گردیدہ است
مدعایش سلطنت بودے اگر
خود نکردے با چنیں ساماں سفر
دشمناں چوں ریگ صحرا لاتعد
دوستان او بہ یزداں ہم عدد
سر ابراہیم و اسمٰعیل بود
یعنی آں اجمال را تفصیل بود
رمز قرآں از حسین آموختیم
ز آتش او شعلہ ہا اندوختیم
شوکت شام و فر بغداد رفت
سطوت غرناطہ ہم از یاد رفت
تار ما از زخمہ اش لرزاں ہنوز
تازہ از تکبیر او ایماں ہنوز
اے صبا اے پیک دور افتادگاں
اشک ما بر خاک پاک او رساں

رموزِ بے خودی ہی میں "در معنی ایں کہ سیدۃ النساء فاطمۃ الزہرا اسوۂ کاملہ ایست برائے نساء اسلام" کے ذیل میں بھی حسین کا ذکر آیا ہے۔ نارنگ صاحب نے اس نظم سے بھی کئی اشعار حوالے کے طور پر پیش کیے ہیں۔ میں یہاں تین اشعار پر مشتمل پہلا حوالہ پیش کر رہا ہوں ۔

در نوائے زندگی سوز از حسین

اہل حق حریت آموز از حسین
سیرت فرزند ہا از امہات
جوہر صدق و صفا از امہات
مزرع تسلیم را حاصل بتول
مادراں را اسوۂ کامل بتول

نارنگ صاحب نے اسی حوالے سے ایک شعر "زبورِ عجم" کی غزل سے بھی پیش کیا ہے اور اس کی تشریح و تعبیر پر بھی چند جملے صرف کیے ہیں۔

رگِ عراق منتظر کشتِ حجاز تشنہ کام
خونِ حسین باز دہ کوفہ و شامِ خویش را

"رگِ عراق منتظر ہے، کشتِ حجاز تشنہ کام ہے، اپنے کوفہ و شام کو خونِ حسین پھر دے۔ اس میں حال کا صیغہ اور کوفہ و شامِ خویش نئی فکر کے غماز ہیں، یعنی پھر وہی تشنگی کا منظر ہے اور موجودہ حالات میں تمہارے کوفہ و شام کو پھر خونِ حسین کی ضرورت ہے۔ یہ تھی اقبال کی تڑپ اور آگ جو اقبال کو بار بار اس حوالے کی طرف لے آتی تھی۔"

"جاوید نامہ" اور "ارمغانِ حجاز" سے بھی چند اشعار کے حوالے دیے گئے ہیں۔ ان حوالوں کے بعد نارنگ صاحب نے لکھا ہے کہ:

"اقبال فارسی میں بھی جو کچھ کہتے تھے، پوری اردو دنیا میں اس سے ارتعاش پیدا ہوتا تھا۔ رثائی ادب سے ہٹ کر نئے تناظر میں اس تاریخی حوالے کی اہمیت کا ذکر اردو دنیا کے لیے ایک بالکل نیا موضوع تھا۔"

اقبال کی اردو شاعری بھی اس موضوع سے یکسر نا آشنا نہیں گزری مگر اس موضوع کی گونج پہلی بار بالِ جبریل کی غزلوں اور نظموں میں سنائی دی۔ فارسی اور اردو دونوں زبانوں کے کلام کے پیشِ نظر بقول نارنگ:

"اقبال کے یہاں حسین، شبیر، مقامِ شبیری، اسوۂ شبیری یا قافلہ و تسلیم کا درجہ رکھتے ہیں۔"

نارنگ صاحب نے اس سلسلے میں جو اشعار پیش کیے ہیں اور جو نتیجے اخذ کیا ہے، اس سے کون انکار کر سکتا ہے۔ دو اشعار ملاحظہ ہوں۔

حقیقتِ ابدی ہے مقامِ شبیری
بدلتے رہتے ہیں اندازِ کوفی و شامی

غریب و سادہ و رنگیں ہے داستانِ حرم
نہایت اس کی حسین، ابتدا ہے اسمٰعیل

نارنگ صاحب کے اخذ کردہ نتیجے کی رو سے ان کو اس رجحان کا اولین سنگِ میل سمجھنا چاہیے۔ نئے نوآبادیاتی تناظر میں ان کی اہمیت یقیناً قابلِ لحاظ ہے۔ یہ کیوں کر باور کیا جا سکتا ہے کہ ان اشعار نے بعد کے شعراء کے لیے اس تاریخی حوالے کے نئے علامتی ابعاد کو روشن نہ کیا ہوگا۔ نارنگ صاحب کا یہ خیال درست ہے کہ:

"اقبال کے اس تخلیقی رویے کا اثر بعد میں آنے والے شاعروں پر رفتہ رفتہ مرتب ہوا اور یوں آہستہ آہستہ شعری اظہار کی نئی راہ کھل گئی۔ بالِ جبریل کی مختصر نظم "فقر" کا نقطۂ عروج بھی کئی فارسی نظموں کی طرح 'سرمایۂ شبیری' ہے، لیکن انتہائی درجے کی حسن کاری اور صد درجہ شدتِ احساس کے ساتھ یہ حوالہ بالِ جبریل کی شاہکار نظم "ذوق و شوق" کے دوسرے بند میں ابھرتا ہے۔ اختتامی بیت میں تخلیقی تصورِ عشق سے کی گئی ہے جو اقبال کا مرکزی موضوع ہے۔"

صدقِ خلیل بھی ہے عشق، صبرِ حسین بھی ہے عشق
معرکۂ وجود میں بدر و حنین بھی ہے عشق

لیکن اسی بند کا یہ شعر:

قافلۂ حجاز میں ایک حسین بھی نہیں
گرچہ ہے تاب دار ابھی گیسوئے دجلہ و فرات

بالخصوص اس کا پہلا مصرعہ تو ضرب المثل کا درجہ اختیار کر چکا ہے۔ شاعر تڑپ کر کہتا ہے کہ ذکرِ عرب عربی مشاہدات سے اور فکرِ عجم عجمی تخیلات سے تہی ہو چکے ہیں۔

کاش کوئی حسین ہو جو زوال و غفلت کے اس پر آشوب
دور میں حریت و حق کوشی کی شمع روشن کرے۔''

سانحہ کربلا کے تاریخی حوالے سے جو ایک نیا تخلیقی رجحان فروغ پذیر ہوا اس کے بنیاد گزاروں کا جو ایک مختصر سا سلسلہ ہے، اس کی تین کڑیاں نہایت ہی اہم ہیں جن میں سے دو یعنی مولانا محمد علی جوہر اور اقبال پر اختصار کی کوشش کے باوجود قدرے طویل گفتگو ہو چکی، لیکن اس کی تیسری کڑی جوش ملیح آبادی ہیں جن پر بھی گفتگو باقی ہے۔ جوش کا تعلق بھی تقریباً اسی عہد سے ہے۔ وہ اپنے مخصوص میلان طبع اور ممتاز رنگ و آہنگ کی وجہ سے اپنے معاصرین میں منفرد ہیں۔

جس زمانے میں اقبال کی نظمیں ''رموز بے خودی''، ''بال جبریل'' اور ''ارمغان حجاز'' منظر عام پر آئیں، تقریباً اسی زمانے سے جوش ملیح آبادی کے یہاں بھی شہادت حسین کا حوالہ نئے انقلابی ابعاد کے ساتھ ملنے لگتا ہے۔ شہادت حسین کی انقلابی معنویت کا احساس دلاتے ہوئے نارنگ صاحب نے لکھا ہے کہ:

''یوں تو جوش ملیح آبادی نے ''ذاکر سے خطاب'' اور ''سوگواران حسین سے خطاب'' جیسی نظمیں بھی لکھیں جن کا مقصد اصلاح تھا، لیکن شہادت حسین کی انقلابی معنویت کی طرف اشارے انھوں نے ''رثائی ادب'' کے دائرے میں رہ کر کیے..... کردار حسین کی انقلابی معنویت کو روشن کرنے میں جوش کی شاعری نے نہایت اہم خدمت انجام دی۔''

اس سلسلے کی یہ وضاحت بھی اہم ہے کہ اقبال کی شہرۂ آفاق تصنیف ''رموز بے خودی'' اور جوش کے پہلے مرثیہ ''آوازۂ حق'' کا سال تصنیف ایک ہی ہے۔ بقول گوپی چند نارنگ جوش نے ''آوازۂ حق'' کے آخری بند میں واضح طور پر صدیوں کی تاریخ کا سلسلہ اپنے عہد کی سامراج دشمنی سے ملا دیا ہے۔ یہ زمانہ پہلی جنگ عظیم کے اختتام اور تحریک خلافت کے تقریباً آغاز کا زمانہ تھا۔ اس سلسلے میں جوش کا یہ بند قابل لحاظ ہے، اس وجہ سے بھی کہ اس میں جوش یہ دعوت دیتے ہیں کہ

اسلام کا نام جلی کرنے کے لیے لازم ہے کہ ہر فرد حسین ابن علی ہو۔

اے قوم! وہی پھر ہے تباہی کا زمانہ
اسلام ہے پھر تیر حوادث کا نشانہ
کیوں چپ ہے اسی شان سے پھر چھیڑ ترانہ
تاریخ میں رہ جائے گا مردوں کا فسانہ
مٹتے ہوئے اسلام کا پھر نام جلی ہو
لازم ہے کہ ہر فرد حسین ابن علی ہو

آزادی سے پہلے ''آوازۂ حق'' کے علاوہ جوش نے صرف ایک اور مرثیہ ''حسین اور انقلاب'' لکھا۔ اس میں انھوں نے اپنے انقلابی خیالات کا اظہار اور بھی واشگاف انداز میں کیا ہے اور کئی بندوں میں حسین کو حریت و آزادی کے مظہر کے طور پر پیش کیا ہے۔ نظم طویل ہے۔ اس کے چالیسویں بند کی بیت اس طرح ہے

عباس نامور کے لہو سے دھلا ہوا
اب بھی حسینیت کا علم ہے کھلا ہوا

اس کے بعد نارنگ صاحب نے اس مرثیے کے پانچ بند پیش کیے ہیں۔ میں بخوف طوالت صرف دو بندوں پر اکتفا کر رہا ہوں

پھر حق ہے آفتاب لب بام اے حسین
پھر بزم آب و گل میں ہے کہرام اے حسین
پھر زندگی ہے سست و سبک گام اے حسین
پھر حریت ہے مورد الزام اے حسین
ذوق فساد و ولولۂ شر لیے ہوئے
پھر عصر نو کے شمر ہیں خنجر لیے ہوئے

مجروح پھر ہے عدل و مساوات کا شعار
اس بیسویں صدی میں ہے پھر طرفہ انتشار
پھر نائب یزید ہیں دنیا کے شہریار
پھر کربلائے نو سے ہے نوع بشر دوچار
اے زندگی! جلال شہ مشرقین دے
اس تازہ کربلا کو بھی عزم حسین دے

اس مرثیے کا خاتمہ اس بیت پر ہوا ہے۔

دیا تری نظیر شہادت کے ہوئے
اب تک کھڑی ہے شمع ہدایت لیے ہوئے

جوش ملیح آبادی نے اسی زمانے میں یہ بھی کہا۔

انسان کو بیدار تو ہو لینے دو
ہر قوم پکارے گی ہمارے ہیں حسین

یہ مثالیں اس وضاحت کے لیے کافی ہیں کہ رثائی ادب کی کلاسیکی روایت سے جوش نے سیاسی نوعیت کا کام لیا اور اسے اپنے عہد کے تقاضوں سے ہم آہنگ کر دیا۔ اس سے یہ سمجھا جا سکتا ہے کہ وہ اپنے عہد کے سیاسی تقاضوں کی تکمیل میں مولانا محمد علی جوہر اور اقبال کے دوش بدوش رہے۔ اس لیے اس رجحان کے بنیاد گزاروں میں جوہر و اقبال کے ساتھ ان کا شمار بے محل نہیں۔ ان شعرا نے غزل، نظم اور مرثیے میں کردار حسین کی عظمت کے براہ راست یا بالواسطہ اظہار کی جو راہ ہموار کی تھی، وہ متعاقب نسل کے لیے شاہراہ بن گئی اور بعد کی اردو شاعری میں اس رجحان کا فروغ دراصل انھیں اثرات کے تحت ہوا۔ اس رجحان کے ارتقائی سلسلے کی کڑیاں تلاش کرتے ہوئے پروفیسر گوپی چند نارنگ نے لکھا ہے کہ:

> ”اقبال، محمد علی جوہر اور جوش ملیح آبادی کو اگر اس رجحان کا بنیاد گزار تسلیم کیا جائے تو ترقی پسند شاعروں کی حیثیت بیچ کی کڑی کی ہوگی، کیونکہ صحیح معنوں میں اس رجحان کو فروغ آگے چل کر جدید شاعری میں حاصل ہوا اور اردو شاعری میں یہ رجحان راسخ بھی جدید شاعروں کے اظہارات ہی کے ذریعے ہوا۔“

یہاں نارنگ صاحب جدید شعرا کے ذکر کو مؤخر کرتے ہوئے ترقی پسند شعرا کو زیر بحث لاتے ہیں، لیکن اس بحث کے آغاز سے پہلے انھوں نے اس خیال کا اظہار کیا ہے کہ ترقی پسندوں کے انقلابی مفاہیم کے لیے یہ حوالہ جس قدر موثر تھا اتنے بڑے پیمانے پر اس کا ذکر ترقی پسند شاعری میں نہیں ملتا۔ لگتا ہے کہ اس حوالے کی بھرپور استعاراتی علامتی نشو و نما کے لیے اردو شاعری کو ابھی تقریباً بیس برس مزید انتظار کرنا تھا۔ ان بیس برسوں کے درمیان ”عشق و طلب، ایثار و جاں فروشی، جبر و تعدی“ کا بیان صرف منصور و قیس اور فرہاد و جم کے حوالے سے کیا گیا۔ اس دوران دار و رسن کی بات چلی تو مسیح و صلیب کے حوالے بھی آگئے، لیکن المیہ کربلا اور اس کے محترم کرداروں کا ذکر بیشتر سلام اور مرثیے تک محدود رہا۔ گویا کہ عرصۂ دراز تک ترقی پسند شاعروں نے اپنے انقلابی مفاہیم کے لیے سانحہ کربلا کے تاریخی حوالے سے خاطر خواہ کام نہیں لیا اور اسے نئے استعاراتی اور علامتی مفاہیم میں برتنے سے بے نیاز بھی رہے۔ ہاں جو اس کے آگے چل کر پاکستان اور ہندوستان کے چند ترقی پسندوں نے سانحہ کربلا کو بطور شعری استعارہ بروئے کار لانے کی مستحسن کاوش کی۔ پروفیسر گوپی چند نارنگ نے اس سلسلے میں انتخاب و ایجاز سے کام لیتے ہوئے پاکستان سے فیض احمد فیض اور ہندوستان سے مخدوم محی الدین اور علی سردار جعفری کے حوالے دیے ہیں اور اس طرح انھوں نے محمد علی جوہر، اقبال اور جوش کے بعد اور جدید شعرا سے پہلے کی درمیانی کڑی کی بازیافت کا اہم کارنامہ انجام دیا ہے۔

بہر حال فیض سے پہلے احمد ندیم قاسمی کا ذکر ہے اور یہ ذکر برائے نام ہے۔ حوالے کے طور پر ذیل کے اشعار ہیں۔

یہ شہادت ہے اس انساں کی کہ اب حشر تلک
آسمانوں سے صدا آئے گی انساں انساں

لب پہ شہدا کے تذکرے ہیں
لفظوں کے چراغ جل رہے ہیں
دیکھو اے ساکنانِ عالم
یوں کشتِ حیات سینچتے ہیں

پروفیسر گوپی چند نارنگ کے خیال میں فیض کے یہاں اس مرکزی حوالے کا اثر نظموں میں بالخصوص ملتا ہے۔ غزل میں بھی یہ حوالہ ہے مگر نہ ہونے کے برابر ہے۔ فیض کی ایک نظم ”ایک نغمہ کربلائے بیروت کے لیے“ خاصی اہم اور قابلِ لحاظ ہے جس میں بقول پروفیسر نارنگ ”ان مظالم کا بیان ہے جو اسرائیلی درندوں کی طرف سے فلسطینی

مجاہدین پر ڈھائے گئے۔ کربلا کی جاں فروشی کے تمثیلی تناظر میں اس نظم کی الم انگیزی اور بھی گہری ہو جاتی ہے۔'' لیکن نارنگ صاحب کے خیال میں فیض کی ایک دوسری نظم اس سے بھی زیادہ اہم ہے:

''اس سلسلے میں فیض کی جو نظم بنیادی اہمیت رکھتی ہے، وہ دست تہ سنگ کی ''شورش زنجیر بسم اللہ'' ہے۔ لاہور جیل میں لکھی گئی اس نظم میں اگرچہ واقعہ کربلا یا اس کے کسی کردار کا ذکر نہیں، لیکن مختلف پیکروں کی مدد سے جو فضا بندی ہوئی ہے، اس سے پرشش دربار، دریدہ دامنی اور کہرام دار و گیر کی صدیوں پرانی روایت کی یاد تازہ ہو جاتی ہے۔''

شورش زنجیر بسم اللہ

ہوئی پھر امتحان عشق کی تدبیر بسم اللہ
ہر اک جانب مچا کہرام دار و گیر بسم اللہ
گلی کوچوں میں بکھری شورش زنجیر بسم اللہ
در زنداں پہ بلوائے گئے پھر سے جنوں والے
دریدہ دامنوں والے، پریشاں گیسوؤں والے
جہاں میں درد دل کی پھر ہوئی توقیر بسم اللہ
ہوئی پھر امتحان عشق کی تدبیر بسم اللہ

یہاں ''دست تہ سنگ'' کی ایک اور نظم ''آج بازار میں پابجولاں چلو'' بھی اسی نوعیت کی ہے، جس کا حوالہ نارنگ صاحب نے دیا ہے:

''ان دونوں نظموں کا زمانہ تقریباً ایک ہے، یعنی دونوں لاہور جیل میں کہی گئیں ...... امیجری کے فرق کے ساتھ دونوں جگہ بنیادی کیفیت بے گناہی اور حق کے لیے قربانی کی ہے۔''

مخدوم محی الدین کے یہاں یہ تاریخی حوالہ کئی نظموں میں ملتا ہے۔ نظموں کے اقتباس سے یہ نتیجہ اخذ کیا گیا ہے کہ ''یہ اثر ایمائی اور استعاراتی نوعیت کا ہے۔'' یہی کیفیت غزل کے ذیل کے اشعار کی ہے۔ آنسو، سر چشم وفا، دشت، جذبہ عشق، آبلہ پا، دل کی محراب میں سر شام شمع وفا کا جلنا اور صبح دم ماتم ارباب وفا کس بات کی یاد دلاتے ہیں؟ اس امر سے شاید ہی انکار کیا جا سکے کہ شاعر کے تحت الشعور میں اس تاریخی حوالے کی کوئی نہ کوئی پرچھائیں ضرور تیر رہی ہے جو ان اشعار میں خاص کیفیت پیدا کر رہی ہے۔

اب کہاں جا کے یہ سمجھائیں کہ کیا ہوتا ہے
ایک آنسو جو سر چشم وفا ہوتا ہے
اس گذرگاہ میں اس دشت میں اے جذبہ عشق
جز ترے کون یہاں آبلہ پا ہوتا ہے
دل کی محراب میں اک شمع جلی تھی سر شام
صبح دم ماتم ارباب وفا ہوتا ہے

علی سردار جعفری کے متعلق سلسلہ کلام کے آغاز ہی میں نارنگ صاحب نے تقابلی پیرایہ اختیار کرتے ہوئے دونوں کے امتیازات کی نشاندہی بھی کر دی ہے۔ اس کے ساتھ ہی ایک اور اہم نکتے کو ابھارا ہے۔ انہوں نے علی سردار جعفری کے معاملہ کو مخدوم سے مختلف قرار دیتے ہوئے بجا طور پر اس خیال کا اظہار کیا ہے کہ وہ خاصے پر آہنگ اور پرگو شاعر ہیں اور ان کے موضوعات میں تنوع بھی زیادہ ہے۔ یہ خیال اپنی جگہ، لیکن اہم نکتہ یہ ہے کہ مخدوم جس طرح اپنے رجزیہ انداز بیان اور جمالیاتی رچاؤ سے فیض کی یاد دلاتے ہیں، سردار جعفری اپنے زور بیان اور جوش خطابت سے جوش ملیح آبادی کی یاد دلاتے ہیں۔

ظاہر ہے کہ یہ علی سردار جعفری پر جوش کے اثرات کی دلیل ہے اور اس میں شبہ نہیں کہ اس دور کے انقلابی رنگ و آہنگ کے شاعروں پر ہی نہیں رومانی انقلابیت یا انقلابی رومانیت سے متاثر متعاقب نسل پر فیض اور جوش کے اثرات زیادہ نمایاں ہیں۔

بہر حال علی سردار جعفری کے شعری تلازمات کی عمومیت کے ساتھ ہی نارنگ صاحب نے علی سردار جعفری کی امیجری کو خصوصی اہمیت دی ہے اور چند مختصر دلیلوں سے ثابت کرنے کی کوشش کی ہے کہ سردار جعفری کی امیجری واضح طور پر لہو رنگ ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ ایک کمزوری کی بھی نشاندہی کی ہے اور وہ یہ ہے کہ سردار جعفری کا

جوش بیان اکثر انھیں مرکزی حوالے سے ہٹا دیتا ہے۔ اس خیال کی تصدیق کے لیے بھی کچھ اشعار نقل کیے گئے ہیں، لیکن نارنگ صاحب کی نظر میں سردار جعفری کی قابل ذکر نظمیں ''قتل آفتاب'' اور ''یہ لہو'' ہیں۔ ان نظموں سے حوالے بھی خاطر خواہ دیے گئے ہیں اور ان پر شرح و بسط کے ساتھ اظہار خیال بھی کیا گیا ہے۔ ''قتل آفتاب'' علی سردار جعفری کے بنیادی شعری میلان اور امتیازی نشان کا ترجمان ہے، لیکن ''یہ لہو'' کا سرمایہ بیان جناب نارنگ کے خیال میں:

''وضاحت طلبی میں جوش کی یاد دلاتا ہے، البتہ نظم کا مرکزی بند معنی خیز ہے اور بنیادی حوالے سے گہرے طور پر مربوط ہے''۔

یعنی اس میں اس روایت کی طرف اشارہ ملتا ہے، جب میدان کرب و بلا میں امام حسینؑ پیاس سے بے تاب اپنے شش ماہے بچے کو لے کر گئے۔ التجائے آب رائیگاں گئی اور حرملہ کے سہ پہلو تیر سے معصوم اصغر کا حلقوم چھد گیا۔ علی اصغر کے گرم سرخ لہو کو امام عالی مقام نے زمین پر گرنے نہ دیا کہ اس سے زمین بنجر ہو جائے گی اور آسمان کی طرف نہیں اچھالا کہ اس سے بارانِ رحمت کا سلسلہ موقوف ہو جائے گا۔ بالآخر خون کو اپنے چہرۂ مبارک پر مل لیا۔ اس سلسلے کا ایک بند ملاحظہ ہو:

اس لہو کا کیا کرو گے

یہ لہو

گرم و سرخ و جواں

خاک پر ٹپکے گا تو جل جائے گی دھرتی کی کوکھ

آسماں سے قطرۂ رحمت نہ برسے گا کبھی

کوئی دانہ پھر نہ اُبھرے گا کبھی

کوئی کونپل مسکرائے گی نہ پھر مہکے گا پھول

نظم کی تشریح و تعبیر تو نارنگ صاحب نے تاریخی حوالے سے کی ہے، لیکن تاریخی حوالے کا بیان اس رقت آمیز اسلوب میں کیا گیا ہے کہ صورت واقعہ کی المناکی اپنے تمام درد و داغ اور سوز و گداز کے ساتھ اس کیفیت کی متحمل ہو گئی ہے کہ پتھر کے دل بھی پسیج جائیں۔

بہر حال نارنگ صاحب کا اصل مقصد تو سانحۂ کربلا کو بطور شعری استعارہ ایک نئے تخلیقی رجحان کی حیثیت سے متعارف کرانا رہا ہے، لیکن انھوں نے اس تخلیقی رجحان کی بتدریج نشو و نما کی بھی اس وسیلے سے نشاندہی کی ہے۔

یہ بات پہلے ہی عرض کی جا چکی ہے کہ انقلابی رجحان سے متعلق ترقی پسند شاعروں نے وسیع تر امکانات کے باوجود کربلا کے شعری استعارے سے وہ کام نہ لیا جو کام جدید شاعری کے دور میں لیا گیا۔ اس رجحان کا بھرپور تخلیقی اظہار جدید شاعری میں ہوا اور شعری تفہیم کے طور پر یہ رواج بھی جدید شاعری ہی میں ہوا۔ نارنگ صاحب کا یہ اعتذار بالکل بجا ہے کہ اس تخلیقی اظہار کی اتنی شکلیں اور اتنے پیرائے ہیں کہ ایک مضمون میں سب کو سمیٹنا کسی طرح ممکن نہیں۔ اس مشکل کے باوجود انھوں نے کوشش کی ہے کہ کوئی اہم کڑی چھوٹنے نہ پائے اور وہ شعرا جن کے شعری انفرادی تشکیل میں اس مرکزی حوالے سے کچھ نہ کچھ پہچان قائم ہوتی ہے، اس کی طرف اشارہ ضرور کر دیا جائے۔ اس سلسلے میں ایک اور اہم نکتہ ابھرا ہے اور وہ یہ ہے کہ:

''اس میں کوئی شک نہیں کہ ادھر پاکستانی شاعری میں اس حوالے سے تخلیقی اظہار نے نئی توانائی حاصل کی ہے۔ ہندوستانی شاعروں کے یہاں بھی اس کی مثالیں ملتی ہیں، لیکن ہندوستان کی شاعری میں یہ رجحان اتنا ہمہ گیر نہیں جتنا پاکستانی شاعری میں ہے۔''

یہاں فوری طور پر ذہن میں یہ سوال کلبلاتا ہے کہ آخر اس کا سبب کیا ہے؟ اور مطالعے کے آخری مرحلے تک تجسسانہ نگاہ اس سوال کا جواب ڈھونڈتی رہتی ہے، لیکن اس کا کوئی جواب نہیں ملتا تو حیرت بھی ہوتی ہے کہ انتصار کی کوششوں کے باوجود جناب نارنگ نے کسی اہم پہلو کو تشنہ نہیں چھوڑا ہے پھر اس تشنگی کے بجھانے کا سامان کیوں نہیں کیا گیا؟ ممکن ہے کوئی مجبوری یا مصلحت دامن گیر ہوئی ہو، یا یہ پہلو ذہن سے نکل گیا ہو، یا ان کی نظر میں یہ پہلو سرے سے غیر اہم رہا ہو اور یہ بھی ممکن ہے کہ اسے انھوں نے قاری کی صوابدید پر چھوڑ دیا ہو۔

بہر حال نارنگ صاحب نے پاکستانی اور ہندوستانی شاعری سے مثالیں پیش کی ہیں۔ جن شاعروں کے حوالے دیے گئے ہیں، وہ یقیناً معتبر اور قابل ذکر ہیں۔ نارنگ صاحب نے پاکستانی شاعروں میں مجید امجد، منیر نیازی، شہرت بخاری، مصطفےٰ زیدی، احمد فراز، کشور ناہید، افتخار عارف اور پروین شاکر کا بطور خاص ذکر کیا ہے اور ہندوستانی شاعروں میں خلیل الرحمن اعظمی، محمد علوی، شہریار، وحید اختر، شاذ تمکنت، کمار پاشی، صلاح الدین پرویز، حنیف کیفی، مظفر حنفی، محسن زیدی وغیرہ تک اپنے مطالعے کو محدود رکھا ہے۔

نارنگ صاحب نے اس سلسلے میں سب سے پہلے مجید امجد پر توجہ کی ہے اور سیرت و شخصیت کے ساتھ ساتھ ان کے تجربہ پسند تخلیقی میلان کی طرف بھی اشارے کئے ہیں اور یہ تاثر دیا ہے کہ ان کے یہاں جو تازگی اور تاثیر ہے، ابھی اسے پوری طرح پرکھا نہیں گیا ہے۔ مرکزی تاریخی حوالے سے متعلق ان کے یہاں نظموں میں بھرپور اظہار خیال ملتا ہے۔ عقیدے کی کیفیت کے باوجود ان میں کسی طرح کا کوئی تحدد نہیں۔ نارنگ صاحب نے ان کی جن نظموں کو پیش نظر رکھا ہے وہ ان کے خیال میں ہر لحاظ سے مکمل نظمیں ہیں، معنی سے معمور اور شعریت سے تھرتھراتی ہوئی نظمیں۔ نارنگ صاحب نے مجید امجد کی جن نظموں کا مطالعہ کیا ہے، ان میں پہلی نظم ''حسین'' صرف چار اشعار کی مختصر اور پابند نظم ہے۔ دوسری نظم ''چہرۂ مسعود'' بھی اسی موضوع پر ہے لیکن یہ آزاد نظم ہے۔ نارنگ صاحب کے خیال میں ''ہیتی، اظہاری اور معنیاتی، تینوں اعتبار سے ایک الگ ہی کیفیت رکھتی ہے۔ اس کا بنیادی ڈھانچہ دعائیہ ہے، لیکن پوری فضا ما بعد الطبیعیاتی ہے''۔ مجید امجد کی تیسری نظم حضرت زینب کے بارے میں ہے۔ یہ بھی پہلی نظم کی طرح پابند ہے۔ مجید امجد کی چوتھی نظم بھی محمد ہے ''لٹتے رہے سب تیرے کونے بھرے''۔ یہ نظم ''چہرۂ مسعود'' کی طرح ہی آزاد ہے۔ ان نظموں کے تجزیے اور تبصرے کے دوران نارنگ صاحب نے ایک ایسے نکتے کی نشاندہی کی ہے جس سے مجید امجد کی شعری عظمت فزوں تر ہو گئی ہے:

''لگتا ہے جس طرح اقبال نے کردار حسین کی عظمت کی شعری بازیافت کی اور اردو شاعری میں اس حوالے سے تخلیقی اظہار کی ایک نئی راہ کھول دی، تقریباً اسی طرح ایک نسل بعد مجید امجد کی نظموں سے اسی رجحان کے تحت ایک نئی ذیلی تخلیقی کیفیت کا اضافہ ہوا۔ انسانی اور دردانگیزی کی دعائیہ کیفیت کا ــــــ مجید امجد کا پیرایہ بیان صد درجہ غیر رسمی اور تازہ ہے۔ وہ کرداروں کے ذکر کے بجائے کیفیتوں کو کردار عطا کرتے ہیں۔ ان کی کامیابی کا راز ان کے احساس اور اظہار کے اچھوتے پن میں ہے کہ دھیما دھیما درد ان کے شعری وجود کا حصہ بن جاتا ہے اور ساری دھرتی اور ساری بستیاں، دکھ کی دھند میں لپٹی ہوئی دھندلی دھندلی دکھائی دیتی ہیں۔''

میں یہاں حضرت زینب سے متعلق نظم پیش کر رہا ہوں۔

وہ قتل گاہ، وہ لاشے، وہ بے کسوں کے خیام
وہ شب، وہ سینۂ کونین میں قیموں کے خیام
وہ رات جب تری آنکھوں کے سامنے لرزے
مرے ہوؤں کی صفوں میں، ڈرے ہوؤں کے خیام
یہ کون جان سکے، تیرے دل میں کیا گزری
لٹے جب آگ کی آندھی میں غمزدوں کے خیام
ستم کی رات کی کالی قنات کے پیچھے
بڑے ہی خیمۂ دل میں تھے عشرتوں کے خیام
تری ہی برق صدا کی کڑک سے کانپ گئے
یہ زیر چتر مطلا شہنشہوں کے خیام
جہاں پہ سایہ کناں ہے ترے شرف کی ردا
اکھڑ چکے ہیں ترے غیرہ آنکھوں کے خیام

منیر نیازی کے اختصاصات کی نشاندہی کرتے ہوئے نارنگ صاحب نے انھیں عہد متعلقہ کی ایک اہم اور منفرد آواز قرار دیا ہے اور اس خیال کا اظہار کیا ہے کہ ان کے شعری تجربے میں حیرت و استعجاب کی کیفیت کو

بڑا دخل ہے۔ ان کا شعری وجدان ہر چیز کو طلسماتی رنگ میں دیکھتا ہے۔ مزید یہ کہ موضوع زیر بحث کا شعری استعارہ ان کے یہاں ایک نئی تخلیقی کیفیت اور تازگی کے ساتھ ابھر کر ہوتا ہے۔ اس سلسلے میں نارنگ صاحب نے ''دشمنوں کے درمیان شام'' سے چھ مصرعے نقل کیے ہیں۔ جو برمحل اور برجستہ ہیں۔

منیر نیازی کے مجموعہ کلام کا عنوان بھی ''دشمنوں کے درمیان شام'' ہے جس کا انتساب ہی ''امام حسین علیہ السلام'' کے نام ہے۔ ''ماہ منیر'' میں بھی ایک نظم ''شہید کربلا کی یاد میں'' ہے، لیکن یہ نظم صرف ایک شعر کی ہے ؎

خواب جمال عشق کی تعبیر ہے حسین

شام ملال عشق کی تصویر ہے حسین

نارنگ صاحب نے منیر نیازی کی کئی نظموں اور غزلوں سے حوالے دیے ہیں اور اس خیال کا اظہار کیا ہے کہ:

''آفت زدہ شہروں کی دہشت اور آسیبی کیفیت منیر نیازی کے مرکزی شعری وجدان سے گہری مناسبت رکھتی ہے۔ منیر نیازی کے یہاں اس نوع کی کیفیات حیرت انگیز طور پر کربلا کے تاریخی سانحے سے جڑی ہوئی ہیں۔''

نارنگ صاحب نے اپنے اس بیان کی تصدیق منیر نیازی کی کئی نظموں اور غزلوں سے کرائی ہے میں یہاں صرف ایک غزل پر اکتفا کرتا ہوں۔ اس غزل کا تیسرا شعر تو شہرت اور مقبولیت کی حدوں کو پار کر کے زبان زد خاص و عام ہو چکا ہے ؎

بس ایک ماہ جنوں خیز کی ضیا کے سوا

گھر میں کچھ نہیں باقی رہا ہوا کے سوا

ہے ایک اور بھی صورت کہیں مری ہی طرح

اک اور شہر بھی ہے قریۂ صدا کے سوا

زوال عصر ہے کوفے میں اور گداگر ہیں

کھلا نہیں کوئی در باب التجا کے سوا

مکان، زر، لب گویا، حد سپہر زمیں

دکھائی دیتا ہے سب کچھ یہاں خدا کے سوا

شہرت بخاری کی شہرت ان کی غزلوں ہی کے حوالے سے ہے۔ پروفیسر نارنگ کے خیال میں:

''شہرت بخاری اول و آخر ایک غزل گو ہیں۔ وہ اس روایت سے تعلق رکھتے ہیں جہاں برہنہ حرف نہ گفتن کمال گویائی سمجھا جاتا ہے۔ ان کے لہجے میں بڑا رچاؤ اور شائستگی ہے۔ ان کی آواز ایک چوٹ کھائے ہوئے دردمند دل کی آواز ہے، جس میں سماجی، سیاسی احساس تو ہے ہی، لیکن اس کے علاوہ بھی بہت کچھ ہے۔ شہرت بخاری کے المناک احساس میں کوفہ کے تصور کو مرکزیت حاصل ہے۔''

اس کی مثالیں بہت ہیں۔ لیکن ایسی مثالوں سے پہلے شہرت بخاری کے اس مشہور زمانہ شعر پر بھی نظر ہونی چاہیے ؎

جز حسین ابن علی مرد نہ نکلا کوئی

جمع ہوتی رہی دنیا سر مقتل کیا کیا

کوفے کی مثال بھی دیکھتے چلیں ؎

لاہور کہ اہل دل کی جاں تھا

کوفے کی مثال ہو گیا ہے

آل نبی پر تنگ ہے اب تک ہر کوفے کی بستی

پائے امیر شام پہ بوسہ عین عبادت ٹھہری ہے

وہ جو مطلوب تھے اب در خور انصاف ہوئے

کون سے گوشے سے تابوت سکینہ نکلا

حشمت آل نبی کون کرے گا پوری

آج جس شہر کو دیکھا وہی کوفہ نکلا

آل علی کا پیچھے لہو سرد ہو گیا

بستی ہر ایک کوفہ و بغداد ہو گئی

محولہ بالا پہلے کے اس خیال کی تردید ہوتی ہے کہ شہرت بخاری اس روایت سے تعلق رکھتے ہیں، جس میں ''برہنہ حرف نہ گفتن'' کمال

گویائی سمجھا جاتا ہے۔ اگر فی الواقع ایسا ہے بھی تو قیاس کیا جا سکتا ہے کہ شہرت بخاری نے یہ شعر وقت و حالات کی کوئی جبری ساعتوں کے نام معنون کئے ہیں، ورنہ دور بد گفتاری سے کام لے کر روایت شکن نہیں بنتے، البتہ دوسرے اشعار میں امیر شام، آل علی اور کوفہ و بغداد کے استعاراتی اور علامتی معانی و مفاہیم لاہور ہی کا منظر نامہ پیش کرتے ہیں۔ جہاں تک موضوع زیر بحث کا تعلق ہے اس تعلق خاطر کی وجہ سے شہرت بخاری کی شخصیت شہرت دوام کی حامل ہے۔

افتخار عارف اس سلسلے کی ایک نہایت ہی اہم کڑی ہیں۔ ان کے یہاں یہ رجحان ایسی معنویت اور تخلیقی شان سے معرض ظہور میں آیا ہے کہ ان کے شعری شناس نامے کا جزو لاینفک بن گیا ہے۔ نارنگ صاحب کا افتخار عارف کے سلسلے میں یہ خیال اہم ہے کہ:

"واقعہ کربلا اور اس کے تعلیقات کا نئے سماجی انسانی مفاہیم میں استعمال یوں تو اوروں کے یہاں بھی ملتا ہے لیکن افتخار عارف کے تخلیقی وجدان کو اس سے جو گہری مناسبت ہے اس کی نئی شاعری میں کوئی دوسری مثال نہیں ملتی۔ افتخار عارف کے یہاں یہ بات ان کے تخلیقی عمل کے بنیادی محرک کا درجہ رکھتی ہے کہ وہ عہد موجود کی پیچیدہ سیاسی، سماجی، اخلاقی اور انسانی صورت حال کو ایک وسیع تاریخی تناظر میں دیکھتے ہیں۔"

یعنی افتخار عارف جب اپنے گردو پیش اور اپنے عہد نا پرساں پر نظر ڈالتے ہیں تو ان کے حافظے میں ماضی کے اوراق پھڑپھڑانے لگتے ہیں۔ میں سمجھتا ہوں کہ یہ ایک ناسٹلجیائی میلان ہے جو ان کی شاعری میں بنیادی تخلیقی محرک کی حیثیت اختیار کر گیا ہے۔ ان کا شعری وجدان جناب نارنگ کے خیال میں:

"کچھ اس نوع کا ہے کہ ان کے اشعار صدیوں کے درد کا منظر نامہ بن جاتے ہیں اور ان میں وہ لطف و تاثیر بھی پیدا ہو جاتی ہے جسے شدت سے ادا کیا گیا ہے۔"

اسی معنوی تناظر میں افتخار عارف کی درج ذیل غزل کے اشعار دیکھئے۔

وہی پیاس ہے، وہی دشت ہے، وہی گھرانا ہے
مشکیزے سے تیر کا رشتہ بہت پرانا ہے
صبح سویرے رن پڑنا ہے اور گھمسان کا رن
راتوں رات چلا جائے جس جس کو جانا ہے
ایک چراغ اور ایک کتاب اور ایک امید اثاثہ
اس کے بعد تو جو کچھ ہے وہ سب افسانہ ہے
دریا پر قبضہ تھا جس کا اس کی پیاس عذاب
جس کی ڈھالیں چمک رہی تھیں وہی نشانہ ہے

نارنگ صاحب نے افتخار عارف کے بارے میں جس تفصیل سے اپنے خیالات کا اظہار کیا ہے اور مثالوں اور حوالوں کی کثرت سے جو نکات ابھارے ہیں، وہ نہایت ہی اہم ہیں۔ نارنگ صاحب کی اس کارگزاری کو قرض دوستاں کی ادائیگی سے عبارت نہیں کیا جا سکتا۔ یہ ایک ذمہ دار نقاد کی فرض شناسی، حق گوئی اور بے باکی ہے۔ افتخار عارف کے شعری وجدان سے نارنگ صاحب کی اثر پذیری اس بات کا پتہ دیتی ہے کہ ان کا انتقادی وجدان افتخار عارف کے تخلیقی وجدان سے گہری مناسبت کی وجہ سے ہم آہنگ ہو گیا ہے۔ اس سلسلے کی سیر حاصل گفتگو کے بعد دوسرے پاکستانی اور ہندوستانی شعرا کا رنگ پھیکا پڑتا دکھائی دیتا ہے بلکہ اگر یہ کہا جائے کہ اب جو کچھ بھی ہے، برائے بیت ہے تو شاید غلط نہ ہوگا، لیکن چوں کہ نارنگ صاحب کے پیش نظر پاکستانی اور ہندوستانی شعرا کے فرق کی نشاندہی بھی رہی ہے جس کے لئے انھوں نے ہندوستانی شعرا کا ذکر ضروری سمجھا۔ اس کے ساتھ اس قبیل کے چند دیگر پاکستانی شعرا کو بھی منظر نامے پر منعکس کرنے کی مستحسن کاوش کی ہے۔ میں ان دونوں خطہ ہائے ارض کے شعراء کے چند اشعار پر اکتفا کر رہا ہوں۔

دیگر شعرا (ہندوستان)

بس ایک حسین کا کہیں ملتا نہیں سراغ
یوں ہر گلی یہاں کی ہمیں کربلا لگی

(خلیل الرحمن اعظمی)

کچھ لوگ تھے جو دشت کو آباد کر گئے
اک ہم ہیں جن کے ہاتھ سے صحرا نکل گیا

(شاذ تمکنت)

فرات بہتے کے بھی تشنہ لب رہی غیرت
ہزار تیر ستم ظلم کی کماں سے چلے

(وحید اختر)

حسین ابن علی کربلا کو جاتے ہیں
مگر یہ لوگ ابھی تک گھروں کے اندر ہیں

(شہریار)

نہ یہ حسین اور نہ یہ مسیحا بس ایک انسان عہد نو کا
برہنہ پا دشت کربلا میں خود آپ اپنی صلیب اٹھائے

(زاہدہ زیدی)

دل ہے پیاسا حسین کی مانند
یہ بدن کربلا کا میداں ہے
کتنا مشکل ہے زندگی کرنا
ورنہ سوچو تو کتنا آساں ہے

(محمد علوی)

العطش کہہ کے چلا تھا کوئی پیاسا دریا
اک صدا گونجتی ہے آج بھی دریا دریا

(حنیف کیفی)

چاہتا یہ ہوں کہ دنیا ظلم کو پہچان جائے
خواہ اس کرب و بلا کے معرکے میں جان جائے

(مظفر حنفی)

کس دل میں آرزوؤں نے خیمے کیے تھے نصب
کس دشت بے شجر میں یہ لشکر پڑا رہا

(محسن زیدی)

جدھر سے نکلا ہوں نیزوں پہ سر ہی سر دیکھے
یہ شہر کیا مجھے ہر شہر کربلا سا لگا

(شارب ردولوی)

ہمارے واسطے بھی کچھ نہ کچھ تو لکھنا تھا
فرات لکھ نہ سکا دشت کربلا تو لکھے

دیگر شعرا (پاکستان)

ساحل تمام گرد ندامت سے اٹ گیا
دریا سے کوئی آ کے جو پیاسا پلٹ گیا

(شکیب جلالی)

ہے فخر نسبت شبیر پہ ہمیں فارغ
بغاوتوں کی روایت ہمارے گھر سے چلی

(فارغ بخاری)

اس قافلے نے دیکھ لیا کربلا کا دن
اب رہ گیا ہے شام کا بازار دیکھنا

(عبید اللہ علیم)

خبر ہے گرم کہ ہے آج میرے قتل کی رات
کہاں گئے مرے بازو کہاں گئے مرے ہاتھ

(ساجد ظفر)

جھلک اٹھا ہے کنار شفق سے تا بہ افق
لہو کنار ہوا خون رائیگاں نہ گیا

(ثروت حسین)

یہ فقط عظمت کردار کے ڈھب ہوتے ہیں
فیصلے جنگ کی تلوار سے کب ہوتے ہیں

(سلیم کوثر)

اس مطالعے سے واضح ہے کہ کربلا بطور شعری استعارہ اردو شاعری میں ایک نئے تخلیقی رجحان کے طور پر رائج ہو چکا ہے۔ نئی شاعری میں ہر شاعر کا سلیقہ اس استعارے کو برتنے میں مختلف رہا ہے جس سے شاعروں کی انفرادیت کے نقوش بھی ابھرے ہیں اور شاعری یکسانیت کی بے لطفی سے بھی بچی ہے۔ افتخار عارف نے اس فن میں جو کمال حاصل کیا ہے، اس سے ان کا سر افتخار تو بلند ہوا ہی ہے، لیکن ان کا یہ سرمایۂ سخن اردو شاعری کے لیے بھی باعث صد افتخار ہے۔ جہاں تک ہندوستانی

شاعری کا تعلق ہے اس کے آیات و آثار سے یہ بھی خالی نہیں۔ لیکن پاکستانی شاعری کے مقابلے میں اس کی حقیقت و حیثیت برائے نام ہے۔ ایسا کیوں ہے؟ یہ سوال اپنی جگہ قائم رہتا ہے۔ اس سلسلے کی وضاحت نارنگ صاحب کی تحریر میں کہیں نہیں ملتی۔ میں پہلے عرض کر چکا ہوں کہ اس پہلو کو غالباً قاری کی صوابدید پر چھوڑ دیا گیا ہے۔ یعنی صورت واقعہ یا ذہناً پیش نظر ہے، قاری اس بنیاد پر قیاس اور فیصلے کرتا رہے۔ جب میں خود ایک عام قاری کی نظر سے اس پہلو پر نظر ڈالتا ہوں تو محسوس ہوتا ہے کہ ملک خداداد کے شاعروں کو جو دن دیکھنے پڑے اور انہیں ان کی بستیاں اور شہر کوفے کی مثال معلوم ہوئے یہ دن تمام تر نامساعد حالات کے باوجود ہندوستانی شعرا کو نہیں دیکھنے پڑے یا پھر دیکھنے پڑے بھی تو انہیں اس قدر جذباتی، ذہنی اور روحانی اذیت سے نہیں گزرنا پڑا جو ملک خداداد کے شاعروں کا مقدر بن گیا۔ سانحہ کربلا کا ایک المناک پہلو یہ بھی ہے کہ فریقین بظاہر ہم مذہب ہیں اور اہم رشتے سے بندھے ہوئے ہیں۔ یہ فطری بات ہے کہ جب بھائی ہی بھائی کے خون کا پیاسا بن جاتا ہے تو احساس ملال شدت اختیار کر لیتا ہے اور رنج کے اظہار کا اسلوب اور لہجہ ہی نہیں بلکہ استعاروں کا پیرایہ بھی بدل جاتا ہے۔ اس لیے میں سمجھتا ہوں کہ پاکستانی اور ہندوستانی شاعروں کے درمیان یہ نکتہ مابہ الامتیاز کی حیثیت رکھتا ہے۔

اب آخر میں پروین شاکر کے سلسلے میں بھی تھوڑی گفتگو ضروری ہے حالانکہ ان کا ذکر پہلے ہی ہونا چاہیے تھا۔ نارنگ صاحب نے بھی پروین شاکر کا ذکر افتخار عارف کے بعد کیا ہے۔ مجھ سے بھی یہ گستاخی سرزد ہوئی کہ میں آخر میں ان کا ذکر کر رہا ہوں۔ لیکن میں سمجھتا ہوں کہ "دیر آید درست آید" کے مصداق یہ کچھ بھی نامناسب نہیں۔ کیوں کہ اس مضمون کا اختتام ایسی شاعرہ پر لکھا جا رہا ہے، جس کے بارے میں نارنگ صاحب کا یہ خیال نہایت ہی اہم ہے کہ:

> "نئی شاعری کا منظرنامہ پروین شاکر کے ذکر کے بغیر ادھورا ہے ۔۔۔ پروین شاکر اردو کی ان خوش اظہار شاعرات میں سے ہیں جن کو غزل اور نظم دونوں پر یکساں دسترس حاصل ہے۔ ان کے یہاں زیر بحث مرکزی حوالے کا ذکر غزل کے اشعار میں بھی آیا ہے، لیکن یہ رجحان نظم میں کہیں زیادہ نمایاں ہوا ہے۔ پروین شاکر استعاروں کو نہایت سلیقے سے کھپاتی ہیں اور شعری حسن کاری کا حق ادا کرتی جاتی ہیں۔"

پروین شاکر کا شعری امتیاز نشان زد کرتے ہوئے مزید لکھتے ہیں کہ:

> "زیر بحث رجحان کے ذیل میں ان کا شعری امتیاز یہ ہے کہ ان کے یہاں اس کا اظہار نسائی احساس کے درد و کرب کے ساتھ ہوا ہے۔ واقعہ کربلا کی دردانگیزی اور پرآشوبی سے جو سانحے مرتب ہوتے ہیں، ان میں پروین شاکر کے شعری وجدان کا اصل ساختیہ شام غریباں کا ہے، کیونکہ یہ وہ سطح ہے جہاں ان کے نسائی احساس کو پوری تخلیق کا موقع ملتا ہے۔ اگرچہ ان کی بعض نظموں میں مرکزی المیے یعنی شہادت کا منظرنامہ آج کی انسانی صورت حال کے درد و کرب کے ساتھ بیان ہوا ہے، تاہم ان کے پیکروں میں نمایاں حیثیت اہل حرم کے دکھ درد کو حاصل ہے اور ان میں بھی حضرت زینب کے انتہائی الم انگیز اور موثر کردار کو۔"

نارنگ صاحب نے پروین شاکر کی غزل، اشعار غزل اور کئی نظمیں اپنے انتقادی تاثرات کی تائید میں پیش کی ہیں۔ جو نظمیں پیش کی گئی ہیں ان کے عنوانات ہیں "اکثر گنیسی"، "شام غریباں"، "وَاْوُف بعضہ ک"، "کے کر کشتہ نہ شد" اور "علی مشکل کشا ہے"۔ میں یہاں غزل اور اشعار غزل کے حوالے پر اکتفا کر رہا ہوں۔

پا بہ گل سب ہیں رہائی کی کرے تدبیر کون
دست بستہ شہر میں کھولے مری زنجیر کون
میرا سر حاضر ہے لیکن میرا منصف دیکھ لے
کر رہا ہے میری فرد جرم کو تحریر کون

آج دروازوں پہ دستک جانی پہچانی سی ہے
آج میرے نام لاتا ہے مری تقدیر کون
کوئی مقتل کو گیا تھا مدتوں پہلے مگر
ہے در خیمہ پہ اب تک صورت تصویر کون
میری چادر تو چھنی تھی شام کی تنہائی میں
بے ردائی کو مری، پھر دے گیا تشہیر کون
سچ جہاں پابستہ ملزم کے کٹہرے میں ملے
اس عدالت میں سنے گا عدل کی تفسیر کون
سارے رشتے ہجرتوں میں ساتھ دیتے ہیں تو پھر
شہر سے جاتے ہوئے ہوتا ہے دامن گیر کون
دشمنوں کے ساتھ میرے دوست بھی آزاد ہیں
دیکھنا ہے کھینچتا ہے مجھ پہ پہلا تیر کون

نارنگ صاحب نے زیر بحث رجحان کے تحت پروین شاکر کے امتیاز کو نشان زد کرتے ہوئے اس خیال کا جو اظہار کیا ہے کہ ان کے یہاں اس کا اظہار نسائی احساس کے گہرے درد و کرب کے ساتھ ہوا ہے، تو یہ حرف بہ حرف صحیح ہے اور محولہ بالا غزل سے اس کی حرف بہ حرف تصدیق ہو جاتی ہے۔ پیش نظر غزل کے پیکروں میں نمایاں حیثیت اہل حرم کے دکھ درد کو حاصل ہے اور ان میں بھی حضرت زینب کے انتہائی الم انگیز اور موثر کردار کو۔ اس کی معنویت عصری صورت حال میں اور بھی بڑھ جاتی ہے کیونکہ یہ بیان آج کی انسانی صورت حال کے درد و کرب سے گہرے طور پر مربوط ہے۔ پروین شاکر کی دوسری غزلوں کے بھی چند اشعار دیکھنے سے تعلق رکھتے ہیں۔

ہم وہ شب زاد کہ سورج کی عنایات میں بھی
اپنے بچوں کو فقط کور نگاہی دیں گے
آستیں سانپوں کی پہنیں گے گلے میں مالا
اہل کوفہ کو نئی شہر پناہی دیں گے
شہر کی چابیاں اعدا کے حوالے کر کے
تحفتاً پھر انہیں مقتول سپاہی دیں گے

لیے نہ کوئی میرے سپاہی کے جلائے
زخمی تھا بہت پاؤں مسافت بھی بہت تھی
وہ بھی سر مقتل ہے کہ سچ جس کا تھا شاہد
اور واقف احوال عدالت بھی بہت تھی
خوش آئے تجھے شہر منافق کی امیری
ہم لوگوں کو سچ کہنے کی عادت بھی بہت تھی

نارنگ صاحب کے اس مقالے میں جو اہم ترین نکات ابھرے ہیں اور میں جن سے بطور خاص متاثر اور قلم فرسائی پر مجبور ہوا ہوں، وہ نکات حسب ذیل ہیں:

۱۔ شعری استعارے کے طور پر سانحۂ کربلا کی شناخت۔
۲۔ رثائی شاعری سے الگ ایک نئے تخلیقی رجحان کا تعین۔
۳۔ ایک نئے تخلیقی رجحان کے طور پر کربلا کے شعری استعارے کی پیش کش۔
۴۔ کلاسیکی غزل کی روایت میں اس رجحان کی جڑوں کی تلاش، میر کے حوالے سے۔
۵۔ سیاسی تناظر میں اس نئے رجحان کے بنیاد گزار کے طور پر مولانا محمد علی جوہر، اقبال اور جوش ملیح آبادی کی پیش کش۔
۶۔ متعاقب نسل کے شاعروں پر اس تخلیقی رجحان کے اثرات کی نشاندہی۔
۷۔ پاکستانی اور ہندوستانی شاعری میں اس رجحان کی کیفیت و کمیت۔
۸۔ ہندوستانی شاعری کے مقابلے میں پاکستانی شاعری کا تفوق۔

بطور مجموعی میں کہہ سکتا ہوں کہ نارنگ صاحب نے اردو شاعری میں ایک نئے جہان معنی کی تلاش کی ہے اور اس کے معیار و اقدار کے تعین کا فریضہ بھی نہایت سنجیدگی، شائستگی اور دیانت داری کے ساتھ ادا کیا ہے۔ دیر ہی سے سہی، میں اس کے لیے انہیں ہدیۂ تبریک پیش کرتا ہوں۔

❁❁❁

Dr. Manzar Aijaz
Head, P.G. Dept. of Urdu, A.N. College, Patna
Mobile: 09431840245

غالب تنقید میں تحیر کی جہات اور گوپی چند نارنگ

• مولا بخش

اسد اللہ خاں موسوم بہ مرزا نوشہ معروف بہ غالب تخلص اکبرآبادی مولد و دہلوی مسکن قرار پائے کا رتبہ، پیر الطاف حسین حالی پانی پتی کے بعد شارح اور محقق زیادہ، نقاد کم ملے۔ غالب کے ہر نقاد کے یہاں ایک خاص طرح کی (Anxiety of influence(1 یعنی یکھو نیا کیونکر پیش کریں سے متعلق فکر مندی دامن گیر نظر آتی ہے جس پر ستم یہ کہ تنگ دامن رکھنے والے نقادوں سے ہی غالب کے متن کا سابقہ زیادہ رہا ہے۔ ستم بالائے ستم یہ کہ غالب کی شاعری نقادوں کے لیے اپنے علم کی تشہیر کا بہانہ بھی بنتی رہی ہے جبکہ غالب کی شعری کائنات ایک ایسے قاری کی جویا معلوم ہوتی ہے جو اسے اپنی عقل محض کی آنکھوں کے بجائے اس کے متن کو Pranja یعنی وجدان کے علاوہ بندھے ٹکے اخلاقی نظام سے پرے دھیان کی سیڑھیوں سے اتر کر اور ڈوب کر اس کا مطالعہ کرے۔

وورائے نہیں کہ غالب کا متن جس کائنات گیر دکھوں، آسماں گیر اداسیوں اور انتہائی خوشیوں میں ماورائیت پسندی سے بچتے ہوئے انسان کو مرکز میں لانے کی سعی کرتا ہے اور ارضیت اساس شعور کو قاری کے ذہن و دل کا محور بنانا چاہتا ہے ایسے متن کی تعبیر پر آنے والے زمانے میں چیلنج کا احساس نئے قارئین کو کرائے گی۔ سچ تو یہ ہے کہ غالب کے یہاں پیرایہ اظہار صرف حیوانِ ظریف نہیں ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ نہ وہ مکمل خوشی، نہ مکمل اداسی اور نہ فقط خوشی و ظرافت، نہ محض گریہ وزاری کا عرصہ خلق کرتا ہے بلکہ زندگی کی ہر ہر قدر کو اثبات اور امکانی وجود کے آماس زدہ تصور کے ذیل میں رکھتا چلا جاتا ہے۔ اس طرح غالب کا غزلیہ متن قدیم ہند کے فلسفوں مثلاً ادویت، مایا، مکت و چار یوگ، وشنشت، سنسار کی سچائی، کرم، کارن، اپنکات، سیت جگتی اصول، سمادھی، آتمن، پرماتمن، چھندک واد، گیان میمانسا، ایہام اور شونیتا یعنی فارسی ایرانی شعریات کے مقابلے کہیں زیادہ اپنی جڑوں سے آریائی تہذیبی اشعوری رشتوں کا پتہ دیتا ہے اور ان کی رد تشکیل کرتے ہوئے انھیں حقیر معنی زندگی کی جدوجہد کی ادبی اور شعری سچائی میں کیوں کر تبدیل کرتے ہوئے تخلیقیت کا جشن جاری بن جاتا ہے۔ اس کی جانچ پرکھ پہلی بار غیر روایتی طرز استدلال کے ساتھ پروفیسر نارنگ نے کی ہے۔ غالب تنقید کے ایوان عالیہ میں ہر چند کہ شیخ محمد اکرام، امتیاز علی عرشی، کالی داس گپتا رضا، عبدالرحمٰن بجنوری، نظم طباطبائی، بیخود دہلوی، سہا مجددی، خورشید الاسلام، کلیم الدین احمد، احتشام حسین، آل احمد سرور، باقر مہدی، وارث کرمانی، نتالیا پری گارنا، واگیش شکل اور شمس الرحمٰن فاروقی کے علاوہ حمید احمد خاں، نثار احمد فاروقی، گیان چند جین، مالک رام اور یوسف حسین خاں (اور بھی نام لیے جاسکتے ہیں) محض اشارے کرتے نظر آتے ہیں، لیکن اسے باضابطہ ایک تصور اور علمیاتی زمرے کے طور پر جزئیات تک کے جدلیاتی نظام کے تحت پروفیسر نارنگ نے ہی پیش کیا ہے۔ پروفیسر نارنگ نے اپنی کتاب "غالب: معنی آفرینی، جدلیاتی وضع، شونیتا اور شعریات" میں جس نوع کی تنقیدی جودت یعنی شاعری کی پرکھ اور پڑتال کی، جیسی غیر روایتی مثالیں پیش کی ہیں، وہ اردو میں کمیاب ہیں۔

یہ کتاب تعبیر غالب میں تحیر کا عرصہ خلق کرتی ہے کیونکہ حالی جو اس ضمن میں بنیاد کا پتھر ہیں، غالب کا کوئی مطالعہ، بقول نارنگ ان کے ذکر کے بغیر ادھورا ہے جن کی تحسین کرتے ہوئے پروفیسر نارنگ بار بار ہر نقاد بشمول حالی سے یہ سوال کرتے ہیں کہ غالب، غالب بنا کیسے؟ غالب کے اشعار میں پائی جانے والی نیرنگی و طرفگی خیال کی کنہ کیا ہے؟ اگر غالب کی غزل میں خیال اچھوتا یا انوکھا ہے تو پروفیسر نارنگ کی فکر مندی یہ ہے کہ وہ کیا چیز ہے جو خیال کو اچھوتا اور انوکھا بناتی

ہے؟ ان کے اشعار میں جہان معنی آباد ہے تو کیسے؟ جدت مضامین اور خیال بندی کا یہ طلسم کیا ہے؟ معنی آفرینی کا سرچشمہ کہاں ہے؟ پروفیسر نارنگ اپنے مطالعے کی رو سے اپنے قارئین کو یہ باور کراتے ہیں کہ ان سوالوں کے جوابات اب تک کی غالب تنقید میں ڈھونڈنے کی کوشش نہیں کی گئی ہے۔ گوپی چند نارنگ اپنے اس کتاب کے دیباچے میں لکھتے ہیں:

"غالب تنقید نے اس جادو کے کارخانے یا سحر چشم یا کرشمہ و ناز و خرام کی ایک ایک ادا کو گن ڈالا ہے، لیکن اس کا کیا کیا جائے کہ بسیار شیوہ ہاست بتاں را کہ نام نیست۔ دیکھا جائے تو یہ احساس اگرچہ عام نہیں کہ غالب تنقید نامعلوم کا سفر ہے۔" (۴)

یہ کتاب ان سوالوں کے جواب (جن کی طرف اوپر اشارہ کیا گیا) حیرت انگیز طور پر نئے سیاق میں غالب کے متن کی باریک بین قرأت میں تلاش کرتی ہے اور بتاتی ہے کہ اس کا راز غالب کے جدلیاتی ذہن اور بطور شعری طریق کار جدلیاتی وضع یعنی نفی کی نفی کے رویے یعنی شونیتا سے مماثل طور غالب شعریات میں لاشعوری طور پر جاری و ساری ہے۔ اس طرح پوشیدہ معنی آفرینی کا دفتر بے پایاں یہ کتاب کھولتی نظر آتی ہے جس کے ان گنت مقامات اس کتاب میں بطور ابواب (جن کی تعداد بارہ ہے) نظر آتے ہیں۔ قاری ایک مقام (باب سے) دوسرے مقام (باب) اور پھر تیسرے چوتھے اور اسی طرح بارہویں منزل پر آ کر ایک ایسے غالب کا عرفان حاصل کر لیتا ہے جو اب تک نظروں سے اوجھل تھا۔

اس کتاب کے شائع ہوتے ہی ادب کے کچھ ذہین قارئین نے اپنے ردعمل کا اظہار کیا۔ مثلاً اردو کے ممتاز فکشن نگار انتظار حسین، اردو کے مشہور شاعر افتخار عارف اور اہم نقاد شافع قدوائی نے اس کتاب کی تحسین میں جو کچھ لکھا اسے سوائے اس کے کہ تحیر کا نام دیا جائے کوئی اور لفظ سجھائی نہیں دیتا۔ بقول انتظار حسین کتاب تعبیر غالب میں ایک نئی راہ کی حیثیت رکھتی ہے۔ (۳) افتخار عارف نے یہ انکشاف کیا ہے کہ اگر غالب پر لکھی گئی پانچ خاص کتابیں منتخب کی جائیں تو ان میں نارنگ کی کتاب سے صرف نظر کرنا ممکن نہیں ہوگا۔ (۴) پروفیسر شافع قدوائی (جو ہم عصر اردو تنقید میں اپنی گہری تنقیدی بصیرت کے لیے جانے جاتے ہیں) نے انگریزی اخبار ہندو میں شائع شدہ تبصرہ بعنوان "Ghalib Revisited" میں مابعد جدیدیت سے متعلق جاری بحث کے حوالے سے گفتگو کرتے ہوئے اشارہ کیا کہ:

"The book offers a nuanced refreshing perspective on reading Ghalib and it is an invaluable gift for those who want to understand the intellectual and cultural creative milieu of India, not told by the colonial historians."(۵)

اس کتاب کی روح کو شافع قدوائی نے اپنے تبصرے میں کم سے کم لفظوں میں پیش کر دیا ہے اور پتے کی بات یہ ہے کہ اب تک کے غالب مطالعات کو تازہ کرنے کے ساتھ ساتھ پروفیسر نارنگ نے اس کتاب کی صورت میں ان لوگوں کو ایک نایاب تحفہ پیش کیا ہے جو لوگ ہندوستانی دانشوری اور ثقافتی جوہر کو نوآبادیاتی مورخین کی نظر سے نہیں بلکہ ایک ہندوستانی دانشوری کی نظر سے سمجھنا اور پرکھنا چاہتے ہیں۔ نئی نسل کے اہم شاعر اور ناقد مشتاق صدف نے پروفیسر نارنگ کی کتاب کو ایسا ہی تنقید کا ایک تحیرزا نمونہ قرار دیا ہے اور کہا ہے کہ:

"پروفیسر نارنگ نے غالب کو جس طرح سے سمجھا ہے اسے پڑھتے ہوئے قاری حیرت میں ڈوب جاتا ہے۔ انھوں نے غالب کے تخلیقی شعور، داخلی واردات اور تجربہ و احساس کی پرتیں ابھار کر قاری کے سامنے رکھ دی ہیں۔" (۶)

مذکورہ بالا اسکالروں کی رائے کے بعد آئیے اب یا شاید اس کتاب کا ایک جائزہ لیا جائے اور یہ دیکھنے کی کوشش کی جائے کہ جس شاعر پر

اگنت کتابیں لکھ دی گئی ہوں اس پر اس عہد میں ایک کتاب لکھنے کی ضرورت پروفیسر نارنگ نے کیوں محسوس کی؟ پچھلے بیس پچیس برسوں سے اور بالخصوص چودہ پندرہ برسوں سے پروفیسر نارنگ کی کوئی تقریر غالب کے ذکر سے خالی نہیں رہی ہے۔ بعض مصنفین ایسے ہوتے ہیں جن کا مطالعہ غزل کے شعر کی طرح شاید ممکن نہیں بلکہ وہ تقاضا کرتے ہیں کہ آپ ان کا مطالعہ بالاستیعاب کریں۔ اس قاری کے لیے کہ جسے پروفیسر نارنگ کی کتابوں کا مطالعہ بالاستیعاب کرنے کا موقع نہ ملا ہو مثلاً ان کی 'ادبی تنقید اور اسلوبیات' اور اس کے بعد 'ساختیات پس ساختیات اور مشرقی شعریات' سے واقفیت نہ ہو اس کتاب کو مکمل طور پر انگیز کرنا ذرا مشکل ہے۔ ہندوستانی فکر و فلسفہ کے قدیم سوتوں کی سراغ رسانی کا جو نظارہ اس کتاب میں دیکھنے کو ملتا ہے وہ کوئی پہلی بار نہیں ہے۔ اس سے قبل 'اردو غزل اور ہندوستانی ذہن و تہذیب' جیسی گرانقدر کتاب میں پروفیسر نارنگ نے قبل ویدی اور ویدی دور کے فلسفوں نیز اپنشدوں اور بھگتی کال کے علاوہ عہد غالب تا آزادی کے شعرا کا جائزہ جس دقت نظری سے لیا ہے اور اردو غزل کے ڈانڈے جس طرح ہندوستانی فکر و فلسفہ سے ملائے ہیں اسی ہندوستانی ذہن کے آرکی ٹائپی نقش کو از سر نو غالب کی متن سازی سے اس تحیر کر دینے والی کتاب میں باز تشکیلی مراحل سے گزارا گیا ہے، لیکن اس بار سیدھے اس فلسفے کی پیش کش کے بجائے فلسفیانہ وجدان میں ڈھلے غالب کی جدلیاتی ذہنی ساخت کا تجزیہ کیا گیا ہے اور اسے متن کی باریک قرأت سے ثابت کیا ہے۔

لفظ 'جدلیات' اردو کے قارئین کے لیے نیا نہیں ہے۔ اس لفظ کو ترقی پسند نقادوں نے اتنا استعمال کیا ہے کہ اب یہ لفظ اردو کے قارئین کے لیے اجنبی نہیں رہ گیا ہے، لیکن اس لفظ کی اصل حقیقت سے واقفیت ابھی بھی عام نہیں ہے۔ یاد کیجئے کہ جدیدیت کے دور میں جدلیاتی لفظ کی بحث کیونکر اٹھی تھی اور سمجھایا گیا تھا کہ جدلیاتی لفظ کے معنی یہ ہیں کہ لفظ پر استعارے، کنائے اور ابہام کا پردہ ہوتا ہے۔ پروفیسر نارنگ نے لفظ کی اس غلط تعبیر کو نشان زد کیا ہے۔

پروفیسر نارنگ نے یہ اشارہ کیا ہے کہ تشبیہ، استعارہ یا پیکر کے معنیاتی تفاعل کی نوعیت الگ ہوتی ہے اور جدلیات کی الگ۔

"استعارہ، تشبیہ یا پیکر میں طرفین کے درمیان ضد یا تخالف کے پہلو ہوتے ہی نہیں جو جدلیات کی اہم خصوصیت ہے۔ اگر جدید شاعری کی وجہ امتیاز تشبیہ، استعارہ یا پیکر کے حامل الفاظ تھے تو میر کی شعریات اس سے ممیز کیونکر قرار پاتی ہے، جبکہ جدید شاعری کی شعریات بالکل وہ نہیں تھی جو کلاسیکی غزل کی شعریات تھی۔" (گوپی چند نارنگ: غالب، ص: 478)

سر دست پروفیسر نارنگ کی مندرجہ ذیل عبارت مزید ملاحظہ فرمائیں:

> "جدلیات عربی مادہ 'جدل' سے ہے۔ اردو میں بطور اصطلاح جدلیات کا چلن زیادہ قدیم نہیں ہے۔ بمعنی منطقی بحث و استدلال کا علم یا معمول جسے قضیے کی صداقت کو پرکھنے یا رد کے لیے بروئے کار لایا جائے جیسا کہ اوپر ہم نے سسلی کے نوجوان کے معاملے میں دکھایا۔ مغربی فلسفہ کی روایت میں جدلیات کی ترقی یونانی فلاسفہ کے بعد کانٹ اور ہیگل کی مرہون منت ہے، لیکن اس کی اصل شہرت مارکس اور اینگلز کے 'جدلیاتی مادیت' کے اشتراکی نظریے کی بدولت ہوئی جو ذہن پر مادے کے نظریہ تفوق اور ہیگل کی جدلیات کا امتزاج ہے، جس میں متقابل قوتیں ایک اعلیٰ سطح پر یک جان ہو کر منقلب ہو جاتی ہیں۔ یہ اشتراکیت کا بنیادی فلسفہ ہے۔ اردو میں یہ اصطلاح مارکسی اثرات اور ترقی پسندی کے ساتھ ساتھ عام ہوئی، لیکن دانش ہند میں جدلیاتی فکر کا رواج ویدوں اور اپنشدوں کے زمانے سے چلا آتا ہے جدلیات نفی کے بطور، جس میں قضیہ رد قضیہ ثابت کیا جاتا ہے کہ کائنات سوائے 'مایا' کے کچھ بھی نہیں۔ اس کی اصل 'برہمن' (ذات مطلق) ہے زبان یا ذہن جس کی تعریف متعین نہیں کر سکتے۔ Negative Dialectics اڈورنو کی مشہور کتاب کا

بھی نام ہے۔ اس میں کانٹ اور ہیگل کی جدلیات کو تشخیص
کیا گیا ہے (1900ء، انگریزی ترجمہ 1973ء) (ط)

اس سے پہلے کہ ان اقتباسات پر گفتگو کی جائے، سسلی کے اس نوجوان کا واقعہ بھی ملاحظہ فرمائیں، جس کا ذکر گوپی چند نارنگ نے مذکورہ بالا اقتباس میں کیا ہے۔

> "سسلی کا ایک نوجوان سقراط کے پاس آیا اور کہنے لگا 'سسلی میں تمام لوگ جھوٹ بولتے ہیں۔' سقراط نے پوچھا 'تم سسلی سے آئے ہو؟' نوجوان نے کہا 'ہاں'۔ 'تو کیا تم جھوٹ بول رہے ہو؟' یعنی اگر تم سچے ہو تو تمہارا قضیہ غلط ہے اور اگر تمہارا قضیہ صحیح ہے تو تم غلط ہو۔ عام زبان اور عقل محض دونوں منطقی اساس ہیں۔ یہ بحث تو کر سکتے ہیں، فریق کو غلط ثابت کر سکتے ہیں، کائنات کی سریت کے راز داں نہیں ہو سکتے۔ زندگی کی سریت معمول زبان و ذہن کی محویت سے آگے کی چیز ہے جیسا کہ غالب کے یہاں اکثر ہوتا ہے۔" (۸)

اس واقعے کے ذریعے یہ ثابت کرنے کی کوشش کی گئی ہے کہ اپنی روزمرہ زبان میں ہم منطقی طور پر کسی کو غلط یا صحیح تو ثابت کر سکتے ہیں جیسے سسلی کے نوجوان کا بیان تضاد سے خالی نہیں تھا، لہٰذا سقراط نے اسی جدلیات کے سہارے اسے غلط ثابت کر دیا اور یہ بھی کہا کہ اگر تم سچے ہو تو تمہارا مصرعہ کہ سسلی میں تمام لوگ جھوٹ بولتے ہیں، غلط ہے۔ اہم بات یہ کہی گئی ہے کہ کائنات کا راز ہم عام زبان میں جان ہی نہیں سکتے۔ غالب بار بار اسی حقیقت سے اپنے قاری کو دوچار کرتے ہیں۔ چونکہ اس کتاب کی بحث کا بنیادی مرکز جدلیاتی وضع، شعریات اور شعریات ہے یعنی نفی کی حرکیات کیونکہ غالب کے تخلیقی متن میں جاری و ساری رہتی ہے اور اس کی وجہ سے ہی معنی کا ابہام ہوتا ہے اور وہ ان کے متن کا جوہر بن جاتی ہے اور پھر غالب کی تخلیقیت اس جدلیاتی وضع کو بھی کیسے کالعدم ثابت کرتے ہوئے عام زبان سے آگے چلی جاتی ہے، ان حقائق کی بازیافت کے لیے ضروری معلوم ہوتا ہے کہ لفظ 'جدلیات' پر ٹھہر کر غور کر لیا جائے۔

'جدلیات' از خود کسی فلسفے کا نام نہیں سوچنے کا ایک طور ہے۔ کسی بھی طرح کے تصور یا حقیقت یا قضیے کو ثابت کرنے کے لیے یا اپنے دعوے کو ثابت کرنے کے لیے جس فنکاری کے ساتھ دلیل لائی جاتی ہے اسی انداز یا منطقی طریقے کو جدلیات سے موسوم کیا جاتا ہے۔ ہیگل کا خیال ہے کہ چونکہ ہر شئے بدل رہی ہے اور تبدیلی کا یہ عمل عموماً تغیر طلب ہوتا ہے دائروی نہیں، نفی کی نفی کی ایک گردش جاری و ساری رہتی ہے۔ پروفیسر نارنگ نے مذکورہ بالا عبارت میں اشارہ کیا ہے کہ "دانش ہند میں جدلیاتی فکر کا رواج ویدوں اور اپنشدوں کے زمانے سے چلا آتا ہے" یعنی ہندوستانی جدلیات میں وہ جو خدا میں یقین رکھتے ہیں اور وہ جو خدا میں یقین نہیں رکھتے، دونوں اپنے اپنے موقف کو اپنی اپنی جدلیات کی رو سے ثابت کرتے ہیں۔ جیسے یہ خیال کہ پرش اور پرکرتی ہی کسی بھی شئے کو وجود میں لاتی ہے یا آفرینش کائنات کا ہندوستانی جدلیاتی تصور، جس کے تین مدارج تسلیم کیے جاتے ہیں اس میں بھی اسی جدلیاتی طریق کار کی کارفرمائیاں دیکھی جا سکتی ہیں۔ ہیگل کی تھیسس، اینٹی تھیسس اور سن تھیسس سے متعلق جدلیاتی تصور کی جڑیں بھی ہمیں یہیں نظر آتی ہیں۔ جین درشن (انیکانت واد اور سپت بھنگی اصولوں کے ذریعے) اسی جدلیاتی طریق کار کی رو سے یہ ثابت کرنے میں کامیاب ہوتے ہیں کہ حقیقت کو دیکھنے کا ایک نقطۂ نظر ہو ہی نہیں سکتا، یعنی حقیقت پیچیدہ ہے۔

پروفیسر نارنگ نے باب سوم کا عنوان ہی 'دانش ہند اور جدلیات نفی' رکھا ہے۔ اس باب کے پہلے جملے میں ہی انہوں نے یہ باور کرایا ہے کہ:

> "ہندوستانی فلسفے کا کوئی تصور جدلیات نفی کے بغیر ممکن نہیں۔ جدلیات نفی (Negative Dialectics) قدیم ہندوستانی فلسفے میں بنیادی منطقی رویے کی حیثیت رکھتی ہے اور اہم کردار ادا کرتی ہے۔ ویسے دیکھا جائے تو فلسفے میں سب سے پیچیدہ مسئلہ نفی یعنی غیر موجودگی

(Absence) کا ہے اور اس کی مدد سے نہ صرف
منطق میں بلکہ وجودیات (Ontology)، علمیات
(Epistemology) اور مابعد الطبعیات
(Metaphsics) میں کئی طرح کے مسائل کا مطالعہ
کیا جاتا ہے۔ منفیت کا ایک بنیادی تناقضہ (Paradox)
یہ ہے کہ ایک منفی بیان مثبت حقیقت کو کیونکر قائم
کرسکتا ہے۔ دیکھا جائے تو ہر بیان جب کسی نہ کسی
حقیقت پر دلالت کرتا ہے تو منفی بیان بھی اس قضیے سے
کیونکر مبرا ہوسکتا ہے ——— "جب ہم کہتے ہیں:
کتاب میز پر ہے تو ہم ایک حقیقت کا اثبات کرتے
ہیں، لیکن جب ہم کہتے ہیں: کتاب میز پر نہیں ہے تو
یقیناً ہم غیر موجودگی کو کسی منفی شے کے طور پر نہیں دیکھ
رہے ہوتے۔"(۹)

غالب کے شعروں میں جہاں جہاں نفی، اثبات کے پہلو آتے ہیں وہاں
اکثر مراد نفی نہیں ہوتا ہے۔ یعنی غالب کے یہاں ہاں میں نہ کا پہلو
اور نہ میں ہاں کا پہلو اکثر نکل آتا ہے۔ ہندوستانی شعریات میں
"کبیر داس کا الٹا بانی" ہے کہ "برسے کمبل بھیگے پانی" مشہور ہے۔ پروفیسر نارنگ نے
اشارہ کرتے ہوئے باب چہارم بعنوان "بودھی فکر اور شونیتا" کے ذیلی
باب "کبیر اور خاموشی کی زبان" میں اشارہ کیا ہے:

"کبیر کے یہاں ایک خاص شعری اصطلاح الٹ بانسیوں کے
نام سے رائج رہی ہے جس کو کبیر کے ماہرین
Upside-down Language کہہ کر نشان زد
کرتے ہیں۔ یعنی ایسی زبان جس میں اشیا یا پیکر
جدلیاتی طور پر الٹ جاتے ہیں۔ دوسرے لفظوں میں
shock effect یعنی صدماتی اثر پیدا کرنے یا ان دیکھے
تجربے یا معنی غریب میں شریک کرنے کے لیے عام
زبان کو پلٹ کر اس کو استعمال کیا جاتا ہے۔ عام زبان سے
ہٹی ہوئی زبان یا الٹے پیکروں یا بے جوڑ پیکروں کی

اس زبان کو کبیر کے ماہرین نے Twilight
language بھی کہا ہے۔ اندھیرے اجالے کی
زبان، معکوس زبان topsy-turvy language
ذاتی زبان یا غیر زبان یا معمائی زبان ایک ہی مسئلے کی
مختلف جہتیں ہیں، یا عوامی شاعری میں خاموشی کی
بے صدا زبان کی مختلف شکلیں ہیں۔"(۱۰)

لیکن سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ یہ الٹ واسی کیوں؟ اس لیے کہ ہم سیدھی
سادی زبان میں زندگی کے گہرے رازوں سے پردہ نہیں اٹھا
سکتے۔ کیونکہ اسی محاورہ و تحریک کے ذریعے ہم دنیا اور حقیقت کی
فطرت کے بارے میں جان سکتے ہیں کہ حقیقت سے متعلق کوئی بھی
تصور کیونکر تضادات سے مبرا نہیں ہوتا۔ آگے چل کر ہم خاموشی کی
زبان اور عام زبان کی فطرت پر گفتگو کریں گے اور یہ دیکھیں گے کہ
پروفیسر نارنگ نے ان مسئلوں کو غالب کے متون کے تناظر میں ہی نہیں
بلکہ فارسی کے اساتذہ کے متون کی توضیح و تشریح کے ذریعے بھی اردو
تنقید کے قاری کو پہلی بار سوچنے اور غور و فکر کرنے کے ایک نئے طور سے
واقف کرایا ہے۔ آپ نے مذکورہ بالا دو عبارتوں کو ملاحظہ فرمایا۔
ان میں پروفیسر نارنگ یہ بتاتے ہیں کہ فلسفہ کا سب سے پیچیدہ مسئلہ
غیر موجودگی کی تفہیم کا ہے۔ دراصل وجود کے اسرار کو کھولنے میں وجودی
ناکام رہے، لیکن صدیوں پہلے بودھی فکر و فلسفہ نے اس کی تفہیم میں غیر
روایتی کردار ادا کیا جس کے ڈانڈے آج کی علمیات سے جا ملتے
ہیں۔ بودھی جدلیات نے جدلیات نفی کو سقراط کی طرح علمیات نہیں
بنایا، نہ اسے فارمولے کے طور پر برتا۔ اسے ایک فلسفیانہ طریقہ کار اور
سوچنے کا طور مانتے ہوئے تجرباتی طریق کار میں تبدیل کر دیا اور باور
کرایا کہ حقیقت کے بارے میں منطق عاجز ہے کیونکہ عمومیت سے اس کا
کوئی جواب سامنے نہیں آسکتا۔ اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ جدلیات کی
یہ بحث پروفیسر نارنگ نے غالب کے مطالعے کے سلسلے میں کیوں
اٹھائی ہیں؟ اس پر غور کرنے سے پتہ یہ چلتا ہے کہ دراصل جدلیات نفی
فلسفیانہ طور (Dynamism) یعنی حرکیاتی نظام یا تقلیب معنی سے یا

قوت حاصل کرتی ہے۔ پروفیسر نارنگ نے لکھا ہے:

"گویا جدلیات نفی معنیات کے معاملے میں حد درجہ حرکیاتی dynamic کردار ادا کرتی ہے اور یک گونہ حرکیات میں بدل جاتی ہے جو بجائے خود قوت ہے۔ زبان ویسے ہی referential (حوالہ جاتی) نہیں differential (افتراقی) ہے اور افتراقیت اور التوا کا کھیل کھیلتی ہے، حرکیات نفی کے مس سے یہ تفاعل مزید خودنگر (self-reflexive) ہوجاتی ہے اور نہ صرف معنی فرسودہ (معمول، پیش پا افتادہ) بے دخل ہوجاتا ہے بلکہ معنی قریب وغیر متعین بھی ہوجاتا ہے یا عرف عام میں معنی کی طرفیں کھل جاتی ہیں۔ غالب کی شعریات میں معنی جس طرح اکثر undetermined غیر متعین رہتے ہیں یا تمام وکمال ان کی تفہیم ممکن نہیں، ان کو سمجھنے کے لیے زیر بحث نکتہ (یعنی جدلیات نفی کے حرکیاتی کردار) کا نظر میں رہنا ضروری ہے۔" (۱۱)

یہ مسئلہ اتنا آسان نہیں جتنا مغرب کے فلسفیوں نے سمجھا تھا۔ آخر غالب کیا کہہ رہے ہیں ذرا غور کیجئے:

دل ناداں تجھے ہوا کیا ہے
آخر اس درد کی دوا کیا ہے

میں بھی منہ میں زبان رکھتا ہوں
کاش! پوچھو کہ "مدعا کیا ہے

یہ پری چہرہ لوگ کیسے ہیں؟
غمزہ و عشوہ و ادا کیا ہے؟
سبزہ و گل کہاں سے آئے ہیں؟
ابر کیا چیز ہے ہوا کیا ہے

اس غزل پر پروفیسر نارنگ نے بحث کرتے ہوئے (دیکھیں ص 418) اشارہ کیا ہے کہ پوری غزل میں 'انکار استفہامی' ہے۔ سوال یہ بھی ہے کہ اس غزل میں ردیف کی تکرار سے کیا یہ بات کھل کر سامنے نہیں آجاتی کہ جن آنکھوں سے ہم اشیا کو دیکھتے ہیں جیسے غمزہ، عشوہ، نگاہ، چشم، سرمہ اور ان کے علاوہ سبزہ، گل اور ابر وغیرہ تو پھر غزل کا متکلم یا راوی یا میر افسانہ، ان کے بارے میں 'کیا ہے؟' کا سوال کیوں اٹھا رہا ہے؟ یعنی ردیف کا کیا کمال اس غزل میں ہے (یہ ذہن میں رہے کہ ردیف کے سلسلے میں متعدد مقام پر پروفیسر نارنگ نے بڑے ہی خیال آفریں سوال غالب کی غزلوں کے حوالے سے اٹھائے ہیں۔) ان پر آگے گفتگو کی جائے گی۔ سوال کیا جا سکتا ہے کہ کیا ہم کسی شے کو مکمل طور پر جان سکتے ہیں؟ دوسرا سوال یہ کیا جا سکتا ہے کہ کیا کسی شے کی اصلیت، ماہیت یا اس کی حقیقت اٹل ہے؟ تاگارجن نے بدھ کے حوالے سے شے اور ناظر کے درمیان کس نوع کا تعلق ہوتا ہے اس کو ایک طرف کرتے ہوئے یہ سوال اٹھایا ہے کہ جو آنکھ خود کو ہی نہیں دیکھ سکتی وہ کسی شے کو کیا دیکھے گی؟ اسی طرح ہم غالب کی غزل کو معمولہ یعنی مروجہ فلسفیانہ طور کے رد کے طور پر بھی پڑھ سکتے ہیں اور اتنا ہی نہیں ان بظاہر آسان شعروں میں بھی تخلیقی زبان کا جو جادو ہے دراصل وہی ہمیں معنی کی ایک گہری دنیا میں لے جاتا ہے۔ یہیں پر یہ بات سمجھ میں آجاتی ہے جیسا کہ پروفیسر نارنگ نے لکھا ہے کہ حرکیات نفی کے مس سے یہ تفاعل مزید خودنگر (self-reflexive) ہو جاتا ہے اور نہ صرف معنی فرسودہ (معمول، پیش پا افتادہ) بے دخل ہو جاتا ہے بلکہ معنی قریب وغیر متعین بھی ہو جاتا ہے یا عرف عام میں معنی کی طرفیں کھل جاتی ہیں۔ پروفیسر نارنگ یہ کہہ رہے ہیں کہ زبان تو ویسے ہی جتنا کہتی ہے اتنا چھپا لیتی ہے۔ جس پر خود زبان کے اندر کھدی ہوئی حرکیات نفی کے عالم تخلیقی جودت سے اور بھی دو آتشہ ہو کر معنی کا چراغاں کرتے ہیں اور اگر غالب کے یہاں زبان میں یہ صورتیں پیدا ہو جائیں تو معنی اکثر ان کے یہاں بقول نارنگ undetermind یعنی غیر متعین ہی رہتے ہیں، جس کی تمام وکمال کے ساتھ تفہیم ممکن ہی نہیں۔ مثال کے

طور پر دیوانِ غالب کا پہلا شعر ہی مذکورہ بالا مفروضے کے دعوے کی تصدیق کے طور پر پیش کیا جاسکتا ہے۔

نقش فریادی ہے کس کی شوخیِ تحریر کا
کاغذی ہے پیرہن ہر پیکرِ تصویر کا

کیا اب تک کے شارحین نے ان اشعار کے معنی کشید کر کے ہمارے سامنے رکھ دیے ہیں؟ کیا ہم ان کے بتائے گئے معنی سے مطمئن ہو چکے ہیں؟ قطعاً نہیں! خاص طور سے غالب کے مذکورہ شعر میں کہیں بھی نفی کی علامت نہیں ہے، لیکن شعری تہ نشیں ساخت میں نفی کی جدلیات کارگر ہے۔ پہلے شعر کے آدھے مصرعے کو سوالیہ انداز میں پڑھا جائے تو جواب ہاں یا نہ دونوں میں دیا جاسکتا ہے کیونکہ اس کا جواب شوخیِ تحریر کا ہے ہی نہیں یا پورا مصرع اگر ایک سوالیہ جملہ ہے تو کیا اس کا جواب ممکن ہے؟ اس صورت میں ایک اور گرہ نفی کی دوسرے مصرعے کی وجہ سے قائم ہو گئی ہے، بس یہاں غالب نے ہمیں سوچنے کے لیے ایک اشارہ فراہم کر دیا ہے۔ ویسے تو شعر میں وہی پرانا مضمون ہے، لیکن اس مضمون کو غالب کی تخلیقیت نے کہاں سے کہاں پہنچا دیا ہے۔ پروفیسر نارنگ نے لکھا ہے:

> "نفی کی حرکیات لامحدود ہے اور یہ فکرِ فلسفہ کی ایک نہیں متعدد سطحوں پر کارگر رہتی ہے اور اس کی ان گنت صورتیں ہیں، لسانیاتی اور معنیاتی طور پر بھی، نیز مابعد الطبیعیاتی وجودی و تجریدی طور پر بھی۔ ضروری نہیں کہ ہر جگہ اس کا اظہار کلمۂ نفی ہی سے ہو۔ واضح رہے کہ لفظ قائم ہی نفی پر ہے۔ یعنی معنیاتی کا بھی اپنا تفاعل ہے جو زبان کے در و بست میں جاری و ساری رہتا ہے۔ کلمۂ نفی ہر زبان میں محدود ہیں: اردو میں نہیں، نہ، مت، نا وغیرہ، یہ سب نہ سے ہیں۔ اسی طرح یوروپی زبانوں میں لاحقہ un یا non وغیرہ۔ اکثر ہند یوروپی زبانوں میں کلمہ ہائے نفی زیادہ تر کسی نہ کسی انفی آواز سے علاقہ رکھتے ہیں۔ دوسری زبانوں میں دوسرے طریقے ہو سکتے ہیں، مثال کے طور پر عربی 'لا' لیکن غور طلب یہ ہے کہ عربی 'لا' ہو یا فارسی 'نے' یا سنسکرت 'نہ' یا سابقہ 'اَ'، یا اردو ہندی کا 'نہیں'، 'نہ'، 'نا' ان تمام تر کلمہ ہائے نفی کے اپنے کوئی معنی نہیں، یعنی ان میں کسی میں بھی کوئی شے پن نہیں۔ یہی معاملہ لفظ عدم بطور لاحقہ کا ہے جو ہر چند کہ معنی کے حامل ہیں، لیکن کسی دوسرے لفظ سے پہلے آ کر اس کو پلٹ دیتے ہیں اور اس کی نفی بناتے ہیں۔ جس طرح دوسرے لفظ کسی نہ کسی شے سے علاقہ رکھتے ہیں، کلمۂ نفی بطور نفی کسی شے سے علاقہ نہیں رکھتا۔ تاہم جیسا کہ اوپر ہم نے دیکھا، جملہ میں آ کر یہ شے پن کا حامل ہو جاتا ہے۔"(۱۴)

پروفیسر نارنگ کی کتاب کا نام "غالب: معنی آفرینی، جدلیاتی وضع، شونیتا اور شعریات" ہے۔ لہٰذا جدلیاتی وضع پر گفتگو اسی لیے تفصیل سے کی جارہی ہے۔ سچ تو یہ ہے کہ پروفیسر نارنگ نے دیوانِ غالب کے بیشتر اشعار کا تنقیدی مطالعہ کر کے تخلیقی ساخت کو نشان زد کر دیا ہے۔ یہاں ٹھہر کر اس نکتے پر غور کر لینا ضروری ہے کہ مشرقی جدلیات اور مغربی جدلیات میں کوئی فرق ہے یا نہیں۔ مشرقی جدلیات قول محال کے ساتھ ساتھ ایک طرح کی (Polemics) پر قائم ہوتی ہے اور یہی وہ کڑی ہے جو بدھ جدلیات میں کارگر ہے۔ جہاں قضایا کو صرف چیلنج کیا جاتا ہے رد نہیں کیا جاتا۔ ویدانت، اپنشد اور دیگر ہندوستانی فکر و فلسفہ کی جدلیات کو کھنگالتے ہوئے پروفیسر نارنگ نے بودھی جدلیات یعنی شونیتا کی جدلیات کو مرکزی معروضہ بنایا ہے اور ہندوستان کی صدیوں کی فلسفیانہ روایت اور پھر فارسی زبان و ادب تا اردو زبان و ادب کی غزل گوئی کی شعریات کی کائنات کو راجا بلی کی طرح ایک ہی قدم میں ناپ لیا ہے۔

دراصل ایسا کیا ہے جس کی وجہ سے پروفیسر نارنگ نے اس کتاب کے سرنامے پر شونیتا کو جگہ دی ہے؟ اس کی ایک وجہ غالباً یہ ہو سکتی ہے کہ شونیتا کا فلسفہ اس وقت کے سیاسی نظام کے خلاف

پڑتا تھا۔ دکھ سے نجات حاصل کرنے کے لیے نفس کشی پر زور دیا جاتا تھا۔ بدھ نے نفس کشی اور نفس پرستی کے درمیان اعتدال کی راہ اختیار کرتے ہوئے تہذیبِ نفس پر زور دیا۔ پروفیسر نارنگ نے باب چہارم بعنوان 'بودھی فکر اور شونیتا' میں ان مباحث پر روشنی ڈالی ہے جو شونیتا کی توضیح و تشریح کے سلسلے کا باب ہے۔ اس بحث کی اطلاقی صورتیں باب یازدہم میں بعنوان "جدلیاتی وضع، شونیتا اور شعریات" میں پیش کی ہیں اور دیوانِ غالب کے ہیرے اور جواہر جیسے اشعار پر پروفیسر نارنگ کی تخلیقی قرأت کی وجہ سے یہاں اپنے سارے سابقہ اور "معمولہ معنی" (جو اب تک کے شارحین نے ان اشعار کو پہنائے تھے) سے باہر آ جاتے ہیں۔ دراصل کتاب اسی باب کے بعد ختم ہو جانی چاہیے تھی۔ روایتی قاری اس کے بعد والے باب کو دیکھ کر چونکیں گے/پریشان ہوں گے۔ وہ اس لیے کہ ساری رامائن ختم ہونے کے بعد سیتا کا بیاہ کس سے ہوا جیسے سوال کے طور پر باب دوازدہم کا سامنے آنا واقعتاً حیرت میں ڈال سکتا ہے، لیکن غور کرنے کے بعد معلوم ہوتا ہے کہ پروفیسر نارنگ نے ایسا کیوں کیا ہے؟ قاعدہ یہ رہا ہے کہ پہلے مصنف کی شخصیت اور سوانح والا باب رکھا جاتا ہے پھر اس کے بعد مصنف یا شاعر کے سارے کارنامے کو اسی کے حوالے سے دیکھا جاتا ہے۔ اگر شاعر ہے تو شعر میں سوانحی معنی تلاش کیے جاتے ہیں اور بس۔ یہاں معاملہ یکسر تخلیقی ہے، میکانکی نہیں۔ یہاں معمول کو غیر معمول میں بدل دیا گیا ہے۔ یہ باب ایک طرح سے مابعد نفسیاتی طرزِ مطالعہ کی روشن مثال ہے۔ یہاں شخصیت کا مطالعہ روایتی طور پر کرنے کے بجائے فنکارانہ شخصیت یعنی شخصیت کی زیریں سطح یعنی ذہن کو پڑھنے کی سعی کی گئی ہے اور یہ نتیجہ اخذ کیا گیا ہے کہ نہ صرف غالب کے اشعار میں جدلیاتِ نفی کی گردش پائی جاتی ہے بلکہ غالب کے ذہن کی ساخت ہی جدلیاتی ہے جو زندگی کے واقعات میں بھی کارگر ہے۔ اس باب میں انھوں نے غالب کی ظرافت اور جدلیاتی ذہنی افتاد و نہاد کے بارے میں ایک جگہ لکھا ہے:

"کسی کے یہاں اگر طنز ہے تو ساتھ ہی تلخی ہے، ظرافت ہے تو ساتھ ہی تمسخر یا پھکڑپن ہے۔ بے لوث حسِ مزاح جس سے غالب بہرہ مند ہے ایک نادر و نایاب چیز ہے جو غالب کی خاص اپنی خصوصیت ہے۔ حالی نے بجا طور پر مرزا کو 'حیوانِ ظریف' کہا ہے۔ مرزا کا مسئلہ نفع و ضرر یا سود و زیاں کا نہیں۔ وہ اکثر ایک بے تعلق تماشائی کے طور پر سامنے آتے ہیں۔" (۱۳)

گویا کہ اس باب کا مقصد غالب کے متن کے ساتھ ساتھ غالب کی شخصیت، افتاد اور جدلیاتی ذہن کا مطالعہ ہے یعنی غالب کے اشعار میں ہی صرف جدلیاتی وضع نہیں ہے بلکہ ان کا اسلوبِ زیست بھی اسی سانچے میں ڈھلا ہوا ہے یعنی اس ذہن میں آزادگی و کشادگی کا عنصر جیسے گہرے طور پر رچا ہوا ہے۔ ایک اہم بات یہ بھی ہے کہ پروفیسر نارنگ نے کتاب میں نظریاتی بحث کے لیے صفحات عمداً کم رکھے ہیں یعنی جدلیاتِ نفی اور شونیتا کی جدلیات کو واضح کرنے کے لیے انھوں نے فقط باب چہارم کو نظریاتی بحث کے لیے مختص کیا ہے، جبکہ پوری کتاب اطلاقی تنقید اور باریک بیں قرأت کی اعلیٰ ترین مثال ہے۔

باب چہارم میں پروفیسر نارنگ نے شونیتا کو بودھ فکر کا محور قرار دیا ہے، نیز اسے آزادی اور آگہی کا فلسفہ قرار دیا ہے۔ اس کے رشتے تصورات خاموشی اور کشادگی، زین اور خاموشی، کبیر اور خاموشی کی زبان کے حوالے سے اس فلسفے کی گرہیں کھولی ہیں اور جو لوگ اس فلسفے کی وسیع و عریض کائنات سے واقف ہیں وہ اس ہنر کی داد دیں گے کہ پروفیسر نارنگ نے کیونکر کوزے میں سمندر کو بھر دیا ہے۔ ان کے اس ایجاز اور اختصار کے ساتھ فلسفے کی ایک بڑی دنیا کو سمیٹ لینے کے ہنر کی جتنی بھی داد دی جائے کم ہے۔

بدھ سے پہلے کے سارے ہندوستانی فلسفے یعنی ویدک درشن وغیرہ ماورائیت پسند ہیں۔ دوسرے لفظوں میں ایشور وادی ہیں جہاں ایشور بھی سگن اور نرگن میں بٹا ہوا ہے۔ یہ سب کے سب جسم کے بجائے روح کو مرکز مانتے ہیں، لیکن جین درشن کا انیکانت واد ہمیں بدھ کے فلسفے کی تفہیم میں مدد کرتا نظر آتا ہے، جہاں پر یہ باور

کرایا گیا ہے کہ حقیقت کو سمجھنے کا ایک نقطۂ نظر ہو ہی نہیں سکتا۔ اسی طرح شائکھیہ درشن میں سبب مسبب کا نظریہ بھی ہمیں بدھ تک پہنچنے میں مدد کرتا ہے، جس کی رو سے یہ بتایا گیا ہے کہ کسی سبب کی وجہ سے ہی کوئی کام ہوتا ہے۔ یعنی بنا سبب کے کوئی کام ہوتا ہی نہیں جیسے دھاگے کے بنا کپڑے کا تصور کیا ہی نہیں جا سکتا۔ یعنی دنیا کا کوئی بھی کام اس کے ہونے کی وجہ میں چھپا ہوا ہوتا ہے جیسے تل میں تیل پہلے سے موجود ہوتا ہے۔ اس کے برخلاف نیائے والے یہ کہتے ہیں کہ کوئی بھی کام اور اس کے نتیجے میں حاصل ہونے والی چیز اپنے ہونے سے پہلے اپنے سبب میں بیج نہیں تھی۔ اس لیے سبب اور مسبب میں بھی فرق ہے۔ مختصراً یہ کہا جا سکتا ہے کہ بودھ درشن میں یہ خلاصہ کیا گیا کہ دنیا میں ایسی کوئی بھی چیز نہیں ہے، جس کے ہونے کی وجہ نہ ہو۔ ثابت ہوا کہ وجود قائم بالغیر ہے۔ اس رو سے دیکھنے پر بیشتر فلسفوں کی تحدید کی قلعی کھل جاتی ہے۔ بودھی فلسفے میں آتما سے نہ انکار کیا گیا ہے نہ اس کا اثبات کیا گیا ہے۔ اسے اناتمن کا نام دیا گیا ہے۔ بودھ زندگی، موت، فلسفہ حرکت و عمل، یہاں تک کہ نجات کو بھی مانتا ہے، لیکن روح کا نہ انکار کرتا ہے نہ اقرار:

"راجا: آپ کس نام سے پکارے جاتے ہیں؟
ناگ سین: میں ناگ سین کے نام سے پکارا جاتا ہوں؟
راجا: ناگ سین کیا ہے؟ کیا کیش ناگ سین ہیں؟
ناگ سین: کیش کس پرکار سے ناگ سین ہو سکتے ہیں؟
راجا: نکھ، دانت، چمڑی، ماس، شریر ناگ سین ہیں؟
ناگ سین: نہیں راجن!
راجا: کیا ان پانچ اسکندھوں کا سنیوگ ناگ سین ہے؟
ناگ سین: نہیں مہاراج!
راجا: ان سے پرتھک کوئی ناگ سین ہے؟
ناگ سین: نہیں مہاراج!" (۱۴)

مذکورہ بالا سوالات و جوابات ایک عجیب و غریب دنیا میں ہمیں لے جاتے ہیں اور ہم سوچنے لگ جاتے ہیں کہ آخر آدمی یا کسی شئے یا کسی بھی چیز کا وجود اور اس کے معنی کیا ہیں؟ آخر ناگ سین ہے کون؟ کیا اس کا جواب ہمیں لاجواب ہو جانے یعنی سریت کی طرف لے جاتا ہے؟ غالب کہتے ہیں ۔

پوچھتے ہیں وہ کہ غالب کون ہے
کوئی بتلاؤ کہ ہم بتلائیں کیا

Principle of casulity میں تو یہ کہا گیا ہے کہ جب کلی غائب ہو جاتی ہے تو پھول کھل اٹھتا ہے اور پھول غائب ہو جائے تو بیج وں پر پھل لگ جاتے ہیں۔ گویا کہ یہ ساری کی ساری صورتیں جو کسی وجود کی نظر آئیں دراصل التباس آمیز شکلیں ہیں:

"ناگارجن یہ بتانے کی کوشش کرتا ہے کہ کوئی بھاؤ ہے ہی نہیں کہ جس کا ابھاؤ ہو سکے اس لیے دنیا اور نجات دونوں ایک ہی شئے کا نام ہے۔" (ایضاً، ص335)

پروفیسر نارنگ نے غالب کے متن کو بعینہٖ شونیہ قرار نہیں دیا۔ یعنی جدلیاتی وضع ایک شونیہ کی طور عمل ہے جو معنی کی طرفیں کھول کر خود بھی کالعدم ہو جاتی ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ غالب کا میلان یا مروجہ حقائق کی قلب ماہیت کرنے کے بعد ہی اپنی طرح کے بیج کو اجالتا ہے۔ یہی غالب شعریات معانی کیفیت کو لے کر سامنے آ جاتی ہے اور سوچ کی طرفیں کھول دیتی ہے۔

شونیہ کا ایک پہلو یہ بھی ہے کہ ہر چیز قائم بالغیر ہے یعنی جوہر سے خالی ہے۔ سوال کرنے والے سوال کرتے ہیں کہ کس جوہر سے خالی ہے؟ یعنی اپنے ہونے کے جواز سے۔ واضح رہے کہ یہاں شئے یا وجود سے انکار نہیں ہے۔ انکار اس سے ہے کہ کسی بھی شئے کا اپنا کوئی جوہر نہیں ہے۔ پروفیسر نارنگ نے ذیل میں اس کا نچوڑ بڑی خوبصورتی سے پیش کر دیا ہے۔ ملاحظہ فرمائیں:

ناگارجن کا کہنا ہے کہ "تمام اشیا Dependent Origination کی ہیں یعنی قائم بالغیر ہیں، کائنات میں کوئی بھی قائم بالذات نہیں ہے۔ اشیا علت و معلول کے رشتے کی وجہ سے ایک دوسرے پر منحصر ہیں اس لیے

آزاد اور وجود نہیں رکھتیں، یا اصل سے عاری ہیں۔ یعنی
ہر دکھائی دینے والی یا تصور کی جانے والی شے جوہر
(سوبھاؤ=اصل=Essence) سے خالی ہے یعنی
شونیہ ہے۔ دیکھا جائے تو ان گنت اعداد کے ہجوم میں
سب سے اہم عدد صفر ہے جو اندر سے خالی ہے۔ یہ
اعداد کی سب سے بڑی قوت ہے اور تمام اعداد کا منبع و
ماخذ ہے، لیکن بالذات شونیہ ہے۔ کائنات میں ہر شے
کسی اور شے پر انحصار رکھتی ہے اور وہ دوسری شے پھر
کسی دوسرے شے پر اور وہ شے کسی اور شے پر اور یہ
سلسلہ لامتناہی ہے، گویا کسی شے میں خود اس کا اپنا
پن سوبھاؤ (سوبھاؤ) یا لازمی ماہیت essential
nature یا اصل یا جوہر نہیں۔ اس لیے ہر ہر شے شونیہ
ہے۔ اس صفت اصل لااصل پر مبنی جدلیاتی استرداری
فلسفہ کی مدد سے کائنات کے قائم بالغیر یعنی غیر اصل
ہونے کے جدلیاتی اصل لااصل کو سمجھنا یا اس کی آگہی
حاصل کرنا شونیتا ہے۔ بودھی فکر کی رو سے یہی منتہائے
دانش اور فلسفوں کا فلسفہ ہے۔'' (۱۵)

پروفیسر نارنگ کی سب سے بڑی خوبی ہے کہ وہ ادق سے ادق
فلسفیانہ مسائل کو آسان زبان میں پیش کر دیتے ہیں۔ ایک نکتہ یہ
سامنے آیا ہے کہ جس طرح اعداد کی بھیڑ میں صفر بھی ہے جو اصلاً
اندر سے خالی ہے۔ باوجودیکہ یہ اعداد کی سب سے بڑی قوت بھی
ہے، لیکن بالذات شونیہ ہے اور پروفیسر نارنگ نے یہ واضح کیا ہے کہ
اس صفر پر مبنی جدلیاتی فلسفے کی مدد سے کائنات کے غیر اصل ہونے کے
جدلیاتی اسلوب کو سمجھنا اور اس کی آگاہی حاصل کرنا ہی شونیتا کا دوسرا
نام ہے۔ اس سلسلے میں پروفیسر نارنگ نے کئی حوالے بھی پیش کیے
ہیں۔ خاص طور سے پروفیسر فرانکو، گجی، راجا رام موہن، میکگونی، ہیرولڈ
کوورڈ وغیرہ۔ ان جملہ اسکالروں نے ناگارجن اور دریدا کے
رشتے کی نوعیت پر غیر روایتی گفتگو کی ہے۔ صاحب نظر اس امر کی داد

دیں گے کہ پروفیسر نارنگ نے ان مسائل اور فلسفوں کا سیاق جس
طرح سے غالب کے سیاق میں دیکھا ہے اور جس طرح ان فلسفوں کو
پانی کر دیا ہے اس کی مثالیں مغربی نقادوں کے یہاں بھی کم ملیں گی۔
یہ بات میں اپنے شکستہ بستہ مطالعہ کی روشنی میں کہہ رہا ہوں۔
Stcherbatszky نے شونیتا کا ترجمہ (Relativity) اضافیت
کیا ہے۔ McCagney نے اس کو openness یعنی کھلا ڈلا،
کشادہ کیا ہے، لیکن ان ترجموں کو بھی ہم جامع و مانع قرار نہیں
دے سکتے۔ انگریزی میں شونیتا کے اس مفہوم کے لیے دریدا کا
لفظ Difference بھی ناکافی ہے۔'' (۱۶)

فیضو نے Garfields کے حوالے سے لکھا ہے کہ شونیہ
دو دھاری تلوار ہے یہ دوسروں کو نہیں، خود کو کاٹتی ہے۔ اس نے ایک اور
اہم بات کی طرف بھی اشارہ کیا ہے۔ وہ لکھتا ہے:

> "The goal of sunyata is thus freedom from (reificationist) totalizing metaphysics and from strictly referential theory of meaning"(۱۷)

یعنی یہاں پر صاف لفظوں میں بتایا گیا ہے کہ شونیتا کا مقصد سوسیر اور
دریدا کے ذریعے بتائے گئے حوالہ جاتی ماہیت شعار یا افتراقی معنی سے
ذہن کو آزاد کرنا ہے۔ پروفیسر نارنگ نے اس بحث کے بعد غالب کے
بہت سے اشعار سے بحث کی ہے۔ یہاں ایک شعر درج کیا جاتا ہے ۔

ہے غیب غیب جس کو سمجھتے ہیں ہم شہود ہے
خواب میں ہنوز جو جاگے ہیں خواب میں

یہاں ٹھہر کر میں ذرا ایک بات واضح کرنا چاہوں گا کہ دریدا اور
ناگارجن میں گہرا رشتہ ہی نہیں بلکہ سوسیر اور دریدا بودھی فلسفے کے
خوشہ چیں معلوم ہوتے ہیں۔ سچ تو یہ ہے کہ شونیتا کا فلسفہ دریدا کے
تصور لسان کے مقابلے زیادہ انقلابی اور حرکیاتی ہے اور صدیوں کی
روایت اور سبک ہندی کی شعریات غالب اور بیدل یعنی ان دونوں
عظیم شعرا کے ذہن کا لاشعوری حصہ بن گئی اور اس کی وضاحت و

صراحت، جس گہرائی سے پروفیسر نارنگ نے جس بلاغت کے ساتھ اردو میں پہلی بار کی ہے اور غالب کا مطالعہ جس گہرائی سے کیا ہے، اس کی داد تو دل سے دینے کو جی چاہتا ہے۔ غالب کو بہت سے ذہین نقادوں نے پڑھا، لیکن پروفیسر نارنگ کے ذہن میں غالب کے اشعار میں وہ خوبی کہ جس کی وجہ سے غالب کے اشعار نیرنگ نظر بن جاتے ہیں بہت کچھ کہہ دینے کے باوجود بھی عدم تفہیم کے احساس کی اصل وجہ دریافت کرنے کی سعادت پروفیسر نارنگ کے حصے میں آئی۔

اسی باب میں خاموشی کی زبان کے بارے میں بڑی بلیغ گفتگو کی گئی ہے۔ آگے بڑھنے سے پہلے ضروری معلوم ہوتا ہے کہ چند باتوں کی مزید وضاحت کی جائے۔ مثلاً یہ کہ یہ کتاب ہماری اردو تنقید کی اس خامی کا سدباب کرتی ہے کہ اپنے ابتدائی دور میں غالب، بیدل کی سرپرستی سے اور پیچیدہ بیانی سے رشتہ رکھتے تھے۔ لیکن بعد میں انھوں نے خود کو بیدل کی اس شعری روایت سے الگ کرلیا۔ دوسری اہم بات غالب اور سبک ہندی کی روایت غالب اور بیدل کے رشتے کے حوالے سے بحث اس کتاب میں دو ابواب میں کی گئی ہے جو پڑھنے سے تعلق رکھتی ہے۔ سبک ہندی کی روایت اور زیر زمین گمگشتہ چیزوں کے حوالے سے غیر روایتی تحقیق کے علاوہ سبک ہندی پر ہندوستانی فکر و فلسفہ کے اثرات کی نشان دہی بھی کی گئی ہے۔ پانچ چھ سو سالوں پر مبنی یہ روایت وہ روایت ہے جس کی جائز وارث ہندوستان میں بقول نارنگ، اردو غزل ہے۔ سچ تو یہ ہے کہ سبک ہندی کی اصطلاح سے محمد حسین آزاد، شبلی اور حالی واقف ہی نظر نہیں آتے کیونکہ یہ بعد کے ادوار کا معاملہ ہے۔ سبھی جانتے ہیں کہ ایران کے بجائے ہندوستان میں فارسی شاعری نے جو وقار حاصل کیا اس زمانے کے ایران میں بھی وہ وقار فارسی شاعری کو حاصل نہ تھا۔ اس کے باوجود اہل ایران ہند کے فارسی شعرا کو زیادہ اہمیت نہیں دیتے تھے اور انھوں نے ہی ہندوستان کے فارسی شعرا کے لیے سبک ہندی کی اصطلاح استعمال کی۔ وہ ہمیشہ ہندوستان کی فارسی کو بہ نظر استہزا دیکھتے تھے۔

پہلی بار پروفیسر نارنگ نے ہی اس کتاب میں کمتر گردانے کے لیے اس بھید کو کھولا ہے کہ سبک ہندی کے شعرا بالخصوص غالب پر ذہنی فکر و فلسفہ کی پرچھائیاں صاف طور پر محسوس کی جاسکتی ہیں جسے غالب کی معنی آفرینی کی دنیا میں انقلابی قسم کی تبدیلیاں رونما ہوئیں۔ گویا کہ اس کتاب میں پروفیسر نارنگ نے غالب اور بیدل کے رشتے کی وضاحت کے سلسلے میں حد درجہ تحقیقی اور علمی بصیرت کا ثبوت دیا ہے۔

اب جو سوال اہم ہے وہ یہ ہے کہ آخر سبک ہندی کی شعریات میں غزل بنانے کا اصول کیا تھا۔ خیال بندی سبک ہندی کی شعریات کا اہم حصہ رہا ہے۔ نیز یہ بھی کہ بیدل اور غالب کا رشتہ کتنا گہرا اور معنی خیز تھا۔

نفی خود محکم اثبات بود ای آیه
تا کجا رنگ تواں باخت بہارست اینجا
(میں اپنی نفی کرتا ہوں تو اثبات سامنے آتا ہے، ہم کہاں
تک رنگ آفرینیاں کریں یہاں تو بہار ہی بہار ہے)

اس کے مقابل غالب کا شعر اتنا بلند نہیں ہے مگر یہ ظاہر ہے کہ کسی پیچ اور پیچ طریقے پر بیدل کا اثر اس کے دماغ میں کام کر رہا تھا۔

نفی سے کرتی ہے اثبات تراوش گویا
دی ہے جائے دہن اس کو دم ایجاد نہیں (۱۸)

اس سے زیادہ کھلا ثبوت دونوں کے درمیان کے رشتے کا اور کیا ہوسکتا ہے کہ از خود دونوں کے اشعار (متن) نفی کی جدلیات کو اثبات کی جان قرار دے رہے ہیں۔ بہر کیف پروفیسر نارنگ کی عبارت ملاحظہ فرمائیں اور محسوس کریں کہ سبک ہندی کی شعریات کیا تھی اور غالب نے اسے اپنی جدلیاتی تخلیقیت سے کیا سے کیا بنادیا۔ پروفیسر نارنگ شبلی کی رائے کے بعد اس کا محاکمہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

(ا) بیت جس میں معنی آفرینی، خیال بندی اور مضمون سازی کا غلبہ ہو۔

(۲) بیت جس میں شاعرانہ تمثیل اور دلیل کا کام دینے والا مجاز یا (استدلالیہ) استعمال کیا جائے یا بہ الفاظ دیگر تمثیل نگاری کی جائے۔

(۳) بیت جس کی تعبیر مناسبت لفظی پر کی جائے۔

لیکن آگے چل کر ہم دیکھیں گے کہ کیا واقعی ان تینوں خصوصیات کا داخلی ساختیاتی نظام ایک دوسرے سے الگ الگ ہے جتنا یا دی النظر میں دکھائی دیتا ہے یا تخلیقی طور پر یہ باہم گر مربوط ہیں اور ایک دوسرے پر منحصر ہے؟ یا فرق بس کم و بیش ہی کا ہے۔ مثلاً ایک بیت جس کے ذریعے خیال بندی یا مضمون سازی کے قلب کو ثابت کیا جائے، کیوں کر ممکن ہے کہ اس میں منطق شعری، تمثیل یا استدلال شاعرانہ سے کام لینے والے مجاز یہ یا مخصوص ماورائی خیالی پیکروں کا عمل دخل نہ ہو۔ اسی طرح وہ بیت جس میں معنی آفرینی، ادا بندی، مضمون آفرینی یا تمثیل سازی ہو، کیسے ممکن ہے کہ اس کی تعبیر میں مناسبت لفظی کا داخلی نظام کم یا زیادہ کارگر نہ ہو۔" (۴۰)

پروفیسر نارنگ دراصل شبلی کے مذکورہ بالا نکات (۱،۲،۳) پر سوال اٹھاتے ہیں کہ جس شعر میں ادا بندی، مضمون آفرینی یا تمثیل سازی ہو کیسے ممکن ہے کہ اس میں مناسبت لفظی نہ ہو، کیونکر ممکن ہے کہ جس شعر میں خیال بندی ہو اس میں تمثیل یا استدلال نہ ہو۔ نارنگ بتاتے ہیں کہ سبک ہندی کی شعریات کے تصورات کے ذریعے لفظی بازیگری اور مشاقی کا دفتر بھی سامنے آیا لیکن سبک ہندی کی شعریات پر زیر زمین تخلیقی شعریات کا یعنی جدلیاتی وضع کا یا تمثیل کی میکا کی تنگ صورت سے ہٹ کر شعر میں قول محال کے ذریعے کس طرح سے اس شعریات میں زندگی کا تازہ لہو یا معنی آفرینی کا تصور پیدا کیا گیا ہے، چونکہ غالب کی ذہنی افتاد ہی جدلیاتی تھی اس لیے انھوں نے اس شعریات کو اپنی تخلیقی کرشمہ کاری سے کہاں سے کہاں پہنچا دیا۔ مزید یہ کہ انھوں نے پیچیدہ بیانی اور قول محال کا تخلیقی سبق بیدل سے پڑھا تھا، دراصل انھیں عوامل نے ان کے اشعار میں طرفگی خیالات، وحدت و ندرت مضامین کا وہ جوہر پیدا کر دیا جس سے نیرنگی

خیال کا طلسم زار کھل گیا۔ پروفیسر نارنگ نے ان امور کی نشان دہی جس طرح سے کی ہے اور جس طرح کی تنقیدی بصیرت کے ساتھ ساتھ تخلیقی بصیرت سے کام لیا ہے وہ اردو تنقید میں چیزے دیگر کی حیثیت رکھتی ہے کو یاد دیا ہے میں انھوں نے جو کہا ہے کہ "بہت کچھ غالب پر لکھے جانے کے باوجود بھی غالب کے متن میں بہت کچھ ایسا ہے جس کو ابھی تک کوئی نام نہیں دیا گیا ہے" لیکن سچ تو یہ ہے کہ پروفیسر نارنگ نے اس بہت کچھ میں سے تقریباً سبھی شعری خصائص کو نام عطا کرنے یا نشان زد کرنے میں کامیابی حاصل کر لی ہے۔ جب زمانہ مزید اپنا طور بدلے گا تو یقیناً ان کی اس عمارت پر کوئی مزید منزلیں بنا ڈالے اس بنیاد سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔

آخر غالب کے اشعار سمجھ میں کیوں نہیں آتے تھے یا آتے ہیں؟ پروفیسر نارنگ نے اس کی مثال شروع بحث میں ہی دے دی ہے کہ ہمارے شارحین اس بڑھیا کی طرح ہیں جو اپنی کھوئی ہوئی چابیوں کو اپنے اندھیرے گھر میں ڈھونڈنے کے بجائے چوک کی روشنی میں ڈھونڈ رہے تھے یا ڈھونڈ رہے ہیں۔ پروفیسر نارنگ اس رمز پر زور دیتے ہیں کہ غالب کو ہمیں اسی دھندلکے میں تلاش کرنا چاہیے جہاں وہ ہے یعنی اس کی ذہنی افتاد و نہاد میں، جو جدلیاتی ہے۔ وہ غالب پر بیدل کے اثرات کی نشان دہی کرتے ہوئے غالب اور بیدل کی شاعری میں مماثلت اور فرق دونوں کی نشان دہی کرنے میں بھی کامیاب ہیں۔ ذیل کی عبارت میں ملاحظہ فرمائیں:

> "متصوفانہ شاعری تو اس پورے عہد میں تھی اور خوب کہی جاتی تھی لیکن اگر لوگ بیدل کے روحانی کلامیہ کو نہ پا سکے تو اس لیے کہ اول تو کسی میں بیدل کی سی ذہنی و تخلیقی استعداد نہ تھی، دوسرے یہ کہ دانش ہند کے سرچشموں تک عام لوگوں کی رسائی نہ تھی۔ بیدل کے یہاں وجود کا تصور ہی بدلا ہوا اور پیچیدہ ہے، یعنی برق جولانہ یا لمحہ پر کار۔ یہ اکائی سے زیادہ دائروی ہے۔ جب علم اور غیر علم دونوں ایک ہی سلسلہ جاریہ یا حلقہ

دام خیال ہیں تو وحدت بھی منتہا (اعداد) سے زیادہ معتبر
اصل الاصول سے عبارت ہے، یعنی فلسفہ شوپن
جو یوگ وششٹھ کی قدیمی دانش کی بھی اساس ہے۔
وٹگنشٹائن کا یہ وہ نکتہ ہے جو سبک ہندی بالخصوص بیدل کے
بارے میں ہمارے قیاس سے خاصی مطابقت رکھتا
ہے۔ وٹگنشٹائن نے اپنے پراز معلومات مضمون میں
یہ بھی انکشاف کیا ہے کہ ضروری نہیں کہ مثنوی 'عرفان' میں
ہر بحث یوگ وششٹھ سے آیا ہو، اس میں بہت کچھ ایسا
بھی ہے جو دوسرے ذرائع سے شعوری یا لاشعوری طور پر
آیا ہوگا، لیکن اس میں کلام نہیں کہ بعض تصورات ایسے
ہیں جو سوائے دانش ہند کے کہیں اور نہیں پائے
جاتے۔" (۴۰)

آپ نے غالب اور بیدل کے درمیان مماثلت کے پہلوؤں پر تو غور
کر لیا، لیکن نظر میں رہے کہ دونوں کے شعری کلام میں ایک خاص
طرح کا فرق بھی پایا جاتا ہے۔ پروفیسر نارنگ لکھتے ہیں:

"البتہ بیدل کائنات کو صوفی کی ماورائی نظر سے دیکھتے
ہیں جبکہ غالب دانش و آگہی کی برتری کو تسلیم کرتے ہیں
اور ارضیت پر زور دیتے ہیں۔ ہر چند کہ انسان کی
مرکزیت کا تصور وہ بیدل سے لیتے ہیں، لیکن اسے
انھوں نے غیر ماورائی اور ارضیت اساس بنا کر تمنا کی
بیتابی، آرزومندی اور شوق کی بے پایانی سے کہاں سے
کہاں پہنچا دیا۔" (۴۱)

مزید یہ کہ غالب پر فارسی پرستی کا جو الزام لگا ہے کہ کئی بار ان کی اردو کی
اردویت پر بھی سوالیہ نشان لگایا جاتا رہا ہے۔ راقم بھی اس ذیل میں کسی
حد تک گنہگار ہے۔ (دیکھیں مضمون "سوال، غالب اور اردویت")

ایسا نہیں کہ پروفیسر نارنگ کو یہ احساس نہیں ہے کہ غالب کی
اردو کس رنگ کی ہے کہ غالب چاہتے تو انھیں مضامین کو وہ میر کی سادگی
والی زبان میں ادا کر سکتے تھے، لیکن پروفیسر نارنگ نے اس لسانی
انتخاب کا بھی جواز فراہم کر دیا ہے اور وہ چشم کشا ہے:

"ابتدائے عمر میں غالب فارسی مصادر، فارسی توابع
فعل، فارسی حروف جار، فارسی لاحقوں، فارسی ضمیروں
اور بعض فارسی بندشوں کو یہ دیکھے بغیر کہ یہ اردو میں
کھپ سکتی ہیں یا نہیں، جوں کا توں باندھ دیتے تھے،
لیکن بعض صرفی و نحوی اجزا ایسے بھی ہیں جو اردو کے
امتزاجی لسانی تجنیس سے میل نہیں کھاتے اور ان کا
شمول اردو میں شکر کی طرح نہیں بلکہ دودھ میں کنکر کی
طرح ہے۔ زبانیں اپنے تجنیس اور مزاج کے مطابق
اپنے فیصلے خود کرتی ہیں، اس میں قطعاً کوئی باہری زور
زبردستی نہیں چلتی، چاہے کوئی شاعر بذاتہٖ کتنا ہی بڑا
کیوں نہ ہو۔ کچھ مستثنیات ضرور ہیں، جہاں اندر کی
تخلیقی آگ اس نوعیت کی ہے کہ زبان پگھل جاتی ہے
اور معنیاتی آتش کدہ سے اس طرح کا لاوا ابلتا ہے کہ
سب کچھ زیر و زبر ہو جاتا ہے، لیکن ہر وقت ایسا نہیں
ہوتا اور زبان بالعموم ایسے تمام بیرونی صرفی و نحوی اجزا کو
جو اس کے امتزاجی تجنیس کا حصہ نہیں بن سکتے، مسترد کر
دیتی ہے یا پلٹ دیتی ہے۔ ملاحظہ فرمائیے فارسی کے
پورے کے پورے مصادر یا توابع فعل یا ان افعال سے
بننے والے اسمائے صفت یا تراکیب یا بندشیں جو اردو کو
راس نہیں آئیں، ان سب کو بعد میں خود غالب نے
ترمیم کر کے بدل دیا۔" (۴۲)

پھر انھوں نے اس الزام سے غالب کو بری اس لیے کیا ہے کہ ناقدین
کی نگاہ غالب شعریات کے اصل مزاج پر گئی ہی نہیں ہے۔ وہ یہ کہ
غالب بظاہر سبک ہندی کی شعریات کے خوشہ چیں ہیں، لیکن بذات
خود سبک ہندی پر آخرکار ہندوستانی فلسفہ و فکر کے جو اثرات ہیں، کے
رشتوں پر ان سے پہلے کے ناقدین نے غور ہی نہیں کیا ہے۔ یہ
پروفیسر نارنگ ہیں جنھوں نے سبک ہندی کے ڈانڈے دانش ہند اور

جدلیاتی حرکیات اور معنی کے رشتوں سے جوڑ کر اسے شواہد کی روشنی میں اشعار کے تجزیے اور تنقید کے حوالے سے اس مقدمے کو بھی اپنے طور پر ثابت کیا ہے۔

آگ ہو تو اس کو ہم سمجھیں لگاؤ
جب نہ ہو کچھ بھی تو دھوکا کھائیں کیا

"مزے کی بات ہے کہ وہی غالب جو فارسیت کے غلو کے لیے مطعون ہیں، بھاشا کے دو دیسی لفظوں 'لاگ' اور 'لگاؤ' سے عجب ہنرمندی کا کام لینے میں کارگر ہیں۔ کیا یہ حقیقت نہیں کہ شعر کا سارا مزہ ان دونوں معمولی دیسی لفظوں کے ربط و تضاد کو گردش میں لانے اور ان میں تخلیقی تشخیص ڈال کے ان کے معمولی پن کو غیر معمولی بنا دینے ہی میں ہے؟" (۴۳)

"مسئلہ فقط اردو سے قطع نظر کرنے یا فارسیت میں حلول کرنے کا تھا ہی نہیں، یعنی نوعیت کے اعتبار سے مسئلہ فقط لسانی نہیں تھا، یا اتنا شعر کے خارجی لباس کا نہیں جتنا شعری عمل کی داخلی روح یا اندرونی نظام کا تھا۔" (۴۴)

جو یہ کہے کہ ریختہ کیونکے ہو رشکِ فارسی
گفتۂ غالب ایک بار پڑھ کے اسے سنا کہ یوں

پروفیسر نارنگ کے ایک ادنیٰ سے شارح اور نقاد ہونے کے ناتے میں نے یہ محسوس کیا کہ پروفیسر نارنگ کی ذہنی ساخت بھی جدلیاتی طریق کار میں رچی بسی ہے۔ وہ ابتدا تا حال عموماً اپنے تنقیدی متون میں حقیقت کے معمول تصور اور گھسی پٹی ڈگر سے ہٹ کر ہمیشہ پانسہ پلٹ دینے کے قائل رہے ہیں۔ ابتدا اسلوبیات کے میدان میں انہوں نے راستہ نظری بحث کے بجائے اطلاقی اسلوبیات والا اپنایا اور اسلوبیات کے اس راستے پر چلنے کے بجائے کہ جس پر حد درجہ معروضی ہونے کے نام پر حد درجہ میکانکی ہونے کا الزام لگایا گیا، اسے ترک کیا اور اسلوبی مطالعے کی معنویت کی تہہ تک پہنچے اور اسلوب کو مجرد ہیئت نہ سمجھتے ہوئے غیر روایتی اسلوبیاتی مطالعات پیش کیے مگر ان کی ان اسلوبیاتی مطالعات

خاص کا حصہ غالب نہ بن سکے تھے۔ دراصل تب سے اب تک ان کے ذہن میں غالب کا غیر روایتی مطالعہ پیش کرنے کا ذوق و شوق کنڈلی مار کر بیٹھا تھا۔

ایسا معلوم ہوتا ہے کہ پروفیسر نارنگ نے پچھلے کئی برسوں کی ریاضت، تھیوری کی بصیرتوں اور اس سے پہلے اسلوبیاتی دروں کی مساوی گہرائیوں کو جیسے غالب کے متن کی تعبیر و تنقید کے لیے بچا کر رکھا ہو جو مناسب وقت پر ظہور پذیر ہوگی۔

پوری کتاب میں متعدد اہم تنقیدی نکات انتہائی معنی خیز، تجزیاتی حسن سے مزین نظر آتے ہیں جو پروفیسر نارنگ کا اختصاص رہے ہیں۔ پہلی بات تو یہ کہ انہوں نے غالب کے اشعار میں 'جا بجا افعال کے تخلیقی استعمال کا تجزیاتی مطالعہ' پیش کرتے ہوئے بھی غالب کی جدلیات نفی کی گردش کا ایک اہم حوالہ افعال کے تخلیقی استعمال کو بھی قرار دیا ہے۔ ذہین قاری یہ جانتا ہے کہ کسی زمانے میں اردو کے البیلے نقاد حسن عسکری نے اپنے مضمون "قحط افعال" میں غالب سے یہ شکایت کی تھی کہ غالب محاوروں اور افعال سے حد درجہ اجتناب کرتے ہیں اور عرش سے پرے کسی مکان کی تلاش میں رہتے ہیں، یعنی ماورائی ذہن رکھتے ہیں۔ پروفیسر نارنگ نے غالب کے اشعار میں جا بجا افعال کے تخلیقی استعمال کے تجزیے سے حسن عسکری کے اس قضیے کو بغیر نام لیے ایک طرح سے تمام کر دیا ہے۔ یعنی کہ غالب کا افعال کے تخلیقی برتاؤ کا انداز نظر ان کے حد درجہ اپنی زمین سے جڑے ہونے کا کھلا ثبوت ہے۔ اس کتاب کے 678 صفحات میں جہاں جہاں اسلوبیاتی تجزیے کی ضرورت محسوس ہوئی ہے تحقیق طور پر بہ تمام و کمال نظر آتا ہے۔ دوسرے یہ کہ انہوں نے کتاب میں 'خموشی کی زبان' اور انسانوں سے بھری اس دنیا میں زبان کی موجودگی اور اس کی فطرت پر بھی غیر روایتی قسم کی بحث کی ہے۔ اردو کے کسی نقاد کے یہاں اس بلاغت کے ساتھ یہ بحث غالب کی تفہیم کے سلسلے میں یا کسی بھی دیگر شاعر کی تفہیم کے سلسلے میں نظر نہیں آتی۔ غالب کے شعری متن میں موجود شوخیٔ مماثل طور کو سمجھنے اور

وسادہ الفاظ آتے ہیں جن میں طویل مصوتوں اور غلیت کی تکرار ہوتی ہے جو روانی، دلکشی اور کیفیت کی سماں بندی میں مدد دیتی ہے۔ غالب کے یہاں معنی کی کرشمہ کاری کا ایک پہلو یہ بھی ہے کہ وہ سامنے کی روشوں سے اور معمولی افعال و حروف کی الٹ پھیر سے ایسے ایسے معنی نکالتے اور سماں بندی کرتے ہیں کہ دیکھتے بنتی ہے۔ غزل کے ہر شعر کا مفہوم ہر چند کہ الگ ہوا کرتا ہے تاہم ہم نے مانا کو اگر مطلع کے معنیاتی تسلسل میں پڑھا جائے تو شعر کا لطف دوبالا ہو جاتا ہے۔ اصرار تو ہے ہی، یہاں مستقبل کی پرچھائیں بھی ہے۔ مانا کہ عاشق کا سینہ امید سے بھرا ہوا ہے کہ محبوب کرم کرے گا ہی کرے گا۔ تغافل نہ کرو گے میں ہر چند کہ نفی ہے، لیکن اس کی تہ میں اثبات ہی اثبات ہے یعنی امکان ہے کہ کرم کرو گے۔ تاہم تم کو خبر ہونے تک میں ایک لمبی مدت درکار ہے۔ مزے کا ایک پہلو یہ بھی ہے کہ بظاہر خاک ہو جائیں گے ہم میں 'کچھ ہونا' بتایا گیا ہے اور ہونا میں اثبات کا شائبہ ہے، لیکن بطور محاورہ ختم ہو جانا مٹ جانا۔ ظاہر ہے کہ حسن معنی توقع کے رد اور کشاکش میں ہے۔" (۴۷)

مذکورہ بالا اقتباس سے دو نکات ابھر کر سامنے آجاتے ہیں کہ غزل کی شعریات (جس پر پروفیسر نارنگ نے اس کتاب میں مسلسل بحث کی ہے) کا تقاضا ہے کہ ہم غزلیہ شاعری کی تعبیر و تنقید کے وقت کی روشوں کو بھی نظر انداز نہ کریں۔ دوسری اہم بات یہ کھل کر سامنے آئی ہے کہ یہ ردیف ہی ہے جو غزل میں معنیاتی تسلسل کو قائم رکھتی ہے اور جدلیاتی گردش کا کھیل تو اپنی جگہ پر ہے ہی۔ اب ذرا مندرجہ ذیل عبارت میں غالب کے مشہور زمانہ شعر کی توضیح و تشریح کے ساتھ ساتھ تجزیہ اور تنقید کا پہلو بھی ملاحظہ فرمائیے ـــ

نہ تھا کچھ تو خدا تھا کچھ نہ ہوتا تو خدا ہوتا
ڈبویا مجھ کو ہونے نے نہ ہوتا میں تو کیا ہوتا

"عجیب و غریب شعر ہے۔ یہ بھی ان اشعار میں ہے جن پر سہل ممتنع ہونے کا دھوکا ہوتا ہے۔ شعر میں چار ٹکڑے ہیں، چاروں الگ اساس ہیں اور چاروں مل کر اس حرکیات کی تشکیل کرتے ہیں جو معنی کو پہلو در پہلو کھول دیتی ہے۔ پہلا ٹکڑا بیانیہ ہے کہ جب کچھ بھی نہیں تھا تو خدا تھا۔ دوسرے ٹکڑے میں اسی قول کو بالا قرار پلٹ دیا ہے کہ اگر کچھ نہ ہوتا تو خدا ہوتا۔ ایک حقیقت سامنے آگئی جس سے انکار ممکن نہیں۔ اب اسی مسئلہ کو پلٹ کر کہ اگر کچھ نہ ہوتا تو خدا ہوتا۔ غالب سوال اٹھاتے ہیں کہ نہ ہوتا میں تو کیا ہوتا؟ 'میں' کی نسبت 'کچھ' سے ہے۔ جب طے ہے کہ کچھ نہ ہوتا تو خدا ہوتا، پس لازم آیا کہ میں نہ ہوتا تو خدا ہوتا۔ یعنی 'کچھ' ہونے یا انسان ہونے کی مشکل سے بچ جاتا۔ شعر میں 'ہونا' (To be) کی مختلف شکلیں پانچ بار آئی ہیں جس سے معنیاتی کیفیت پیدا ہوگئی ہے جو بجائے خود ابداع و نادرہ کاری کی کنہ ہے۔ دیکھا جائے تو 'تھا' بھی 'ہونا' ہی کی تبدیل سے ہے (بطور ماضی)۔ اس طرح پہلے چار بار اور پھر تین بار۔ لطف کا ایک پہلو یہ ہے کہ پہلے مصرع میں 'ہوتا' 'کچھ' کے ساتھ اور دوسرے میں ہونا 'میں' یا 'مجھ' کے ساتھ آیا ہے۔ 'کچھ نہ ہوتا' میں نہ ہونا مقابل ہے خدا ہونا کے۔ پس لازم آیا کہ خدا کچھ نہ ہونے کا بدل ہے۔ اتنا معلوم ہے کہ بالکل کچھ نہ ہونا شونیہ ہے۔ منطقی طور پر انسانی ذہن زیادہ سے زیادہ شونیہ تک ہی جا سکتا ہے۔ (اور یہیں عین آگہی اور احساس آزادی ہے۔)" (۴۸)

غالب کا مذکورہ بالا شعر اگرچہ بظاہر منطق کے کھیل پر مبنی نظر آتا ہے مگر

اس کا اسیر نہیں ہے۔ یہاں قولِ محال اور معانی دَر معانی حدوں کو چھو رہا ہے۔ منطق تو کسی نہ کسی فیصلے پر پہنچا دیتی ہے یہاں تو غالب نے یہ کہہ کر کہ اگر میں انسان نہیں ہوتا تو کیا ہوتا؟ ہستی کو لٹو کی طرح گھما دیا ہے۔ پروفیسر نارنگ کی اس کتاب کی قرأت کے دوران وہ بار بار نظر جس کی طرف گاہے گاہے آپ کی توجہ مبذول کی گئی ہے۔ اس کے پیش نظر ہم کہہ سکتے ہیں کہ اپنی تازگی و عمیق فکری کی بدولت یہ کتاب غالب پر ایک زندہ متحرک اور رجحان ساز کتاب ہی نہیں بلکہ ترجمان بن جاتی ہے۔ مزید دیکھئے:

ہر چند ہر اک شے میں تو ہے
پر تجھ سی کوئی شے نہیں ہے

ہاں کھائیو مت فریبِ ہستی
ہر چند کہیں کہ ہے نہیں ہے

ہستی ہے نہ کچھ عدم ہے غالب
آخر تو کیا ہے اے نہیں ہے

''یہ شعر ان اشعار میں ہیں جو نسخۂ حمیدیہ کے آخر میں بڑھائے گئے، گویا چوبیس برس کے کچھ ہی بعد لکھے گئے ہوں گے۔ یہ عمر اور حقیقتِ ہستی پر غور و خوض کی یہ نہج غالب کی افتادِ ذہنی اور فکری بالیدگی کو دیکھتے ہوئے خاصا تعجب خیز ہے کہ عرفی و فیضی اور نظیری و ظہوری سے بیدل تک مابعد الطبیعیاتی فکر کی جو روایت تھی اس میں مصدرِ ہستی، کائنات اور انسان کی ماہیت اور جملہ مظاہر کے باہمی رشتوں پر غور و خوض کرنا بطور ایک تعلیم کے تھا۔ غالب نے نو عمری میں اس روایت سے استفادہ بھی کیا، اس کو برتا بھی اور اسی کم عمری کے زمانے میں اس کو subvert بھی کیا، یعنی اس کی تقلیب بھی کی اور تنسیخ بھی۔ تقلیب و تنسیخ کے اس عمل میں ان کو سب سے زیادہ مدد جدلیاتِ نفی کے تفاعل سے ملی، جس کا لاشعوری فیضان ان کو سبک ہندی کی تمثیل نگاری اور خیال بندی سے پہنچا تھا اور خود ان کی فطری اپج اور افتادِ طبع نے سونے پر سہاگے کا کام کیا ہوگا۔ یہاں متذکرہ اشعار میں پہلا شعر بظاہر سرسری ہے، لیکن دوسرا اور تیسرا شعر غیر معمولی ہیں اور غالب کی خاص سہل ممتنع سحر بیانی اور منطقِ شعری کے غماز ہیں۔ پہلے فقط ہستی کی بات تھی۔ اب ہستی و عدم دونوں کو subvert کیا ہے یعنی دونوں پر خطِ تنسیخ کھینچا ہے: ہستی ہے نہ کچھ عدم ہے غالب۔ ہستی اور عدم ایک دوسرے کا الٹ ہیں، عرفِ عام میں اگر ہستی نہیں ہے تو عدم ہے اور اگر عدم نہیں ہے تو ہستی ہے۔ ہستی و عدم ایک binary ثنویت ہے جس کے دونوں عناصر ربط و نفی کے نظام میں بندھے ہوتے ہیں۔ زبان کے اصل الاصول کی رو سے ایک کا رد دوسرے کا قبول ہے، یعنی لفظ یا تصور قائم ہی افتراقیت سے ہوتا ہے۔ لیکن غالب دونوں کی نفی کرتے ہیں، نہ یہ نہ وہ، گویا غالب زبان و معنی کی ایک یکسر نئی گرامر خلق کر رہے ہیں، جس میں ثنویت یا افتراقیت ہی کا عدم ہو جاتا ہے۔ یعنی جب یہ بھی نہیں اور وہ بھی نہیں تو پھر کیا؟ لہٰذا معنی کا کوئی پیکر قائم ہی نہیں ہوتا۔ یہ زبان کی سرحد ادراک سے بھی پرے جا نکلتا ہے یا خاموشی کی زبان، جس کو منطق کی حد سے بیان نہیں کر سکتے۔ غالب کی جرأتِ فکری اور جرأتِ انکار اکثر زبان کی حدود سے آگے جاتی ہے۔ یہ شوخی ہی نہیں، دلالتِ اعظم یعنی ماورائے معنی کا عمل ہے۔ اگلا مصرع اس سے بھی بھیانک ہے: آخر تو کیا ہے اے نہیں ہے۔ متکلم یعنی میرا افسانہ کا شق ہو کر دو لخت ہو جانا، یعنی ذات اور ذات کا 'غیر'۔ ذات یا

اس کے غیر سے کلام کرنا غزل کی پہلے سے چلی آرہی شعریات میں نیا نہیں، لیکن اس کی شاید ہی کوئی مثال ہو کہ ذات کے core کو استفہامیہ آخر تو کیا ہے کے بعد 'نہیں ہے' کہہ کر مخاطب کیا ہو، یعنی وہ جو 'نہیں' ہے وہ 'ہے' بھی۔ گویا ''نہیں + ہے'' (اسمِ اعظم = اسمِ ذات) کو بطور علم پکارا گیا ہو، یعنی اے فلاں... اے نہیں اور جو عین بھی ہے، یعنی اے فلاں جو 'نہیں' بھی ہے اور 'ہے' بھی! اتنا ہی نہیں، شروع کا حصہ طلسم کدہ ذات میں حیرت نفی کا نقیب بن گیا ہے۔ یعنی اے نہیں (اے فلاں) جو نہیں ہے، آخر تو کیا ہے؟ غور طلب ہے کہ جو چیز ہے ہی نہیں، یعنی جس کا وجود ہی شونیہ یعنی 'لا' ہے، اسی 'نہیں' سے پوچھا جارہا ہے کہ آخر تو کیا ہے؟ جب روایتی ہستی و عدم دونوں رد ہو گئے تو ذات بھی رد ہو گئی۔ جب ذات بھی رد ہو گئی تو (یعنی نفی در نفی یا نفی لا متناہی) تو پھر اس کی ماہیت کیا معنی۔ اس نوع کی فلسفیانہ فکر نہ روایتی وجودی تصوف کی مابعد الطبیعیات کا حصہ ہے نہ روایتی ویدانت کا۔ سبک ہندی کی روایت کوئی معمولی روایت نہیں۔ اس میں بہت وسعت اور گیرائی ہے کیونکہ ہندوستان میں آنے کے بعد تصوف میں بھی مختلف النوع ابعاد پیدا ہوئے، صوفی سنتوں نے بھی فلسفیانہ فکر کی کیا کیا تعامل کی ہے، لیکن غالب کے یہاں اس نوع کا جو جدلیاتی تموج اور تخلیق کاری اور نزاکت فکری ہے وہ اپنی نظیر آپ ہے، سوائے غیر مذہبی بودھی فکر کے کوئی دوسری نظیر ایسی نہیں جہاں اس نوع کی جدلیت اساس رد و انکاری فکر ملتی ہو۔'' (۲۹)

تجربے کی ایسی حیرت انگیز مثالیں اور غالب کی قرأت کا یہ انوکھا طور پوری کتاب میں جس آب و تاب کے ساتھ نظر آتا ہے اس سے پڑھنے والا ایک داخلی تبدیلی سے گزرتا ہے۔ مصنف کی سانسیں اس کتاب میں ایک رفتار سے چلتی ہوئی محسوس کی جاسکتی ہیں۔ اسلوب کی صلابت اور نثر نگاری کی درخشندگی، ایک ایک لفظ سوچ سمجھ کر استعمال کرنے کا محتاط رویہ (استدلال کے ساتھ معقول اور متاثر کن لب، وضاحت و صراحت کو (جو نثر نگاری کے آرٹ کا جوہر ہے) پروفیسر نارنگ نے اپنی اس کتاب میں جس باریکی سے ان خصائص کو اپنایا ہے اس پر تفصیل سے گفتگو ممکن نہیں۔ مذکورہ بالا عبارت کی قرأت اس امر سے ہمیں پوری طرح واقف کراتی ہے کہ غالب کے یہاں جدلیاتی طور کس طرح سے تخلیقی رویہ اور معنی آفریں شعری عمل کا ناگزیر حصہ ہے۔ بیدل، غالب اور قدیم فلسفے کیونکر انسانی زندگی کے لیے سانس کی طرح ضروری تھے۔ زبان کو بھی تعینات کے ہی ذیل میں رکھ کر اس سے برأت کا جتن کرتے ہیں یا اسی زبان کے اندر رہتے ہوئے اسے غیر معمولی تصور یا حقیقت کی کنہ کا احساس دلانے کے لیے اسی زبان کو تخلیقی فراز پر چڑھا کر اسے چھیلتے ہوئے اپنے سریت آلود تخلیقی تجربے کا احساس دلانے کے لیے شبد جال سے نکلنے کی ترغیب دیتے ہیں۔ ایسے مقامات پر غالب اور بیدل کے رشتے کی معنویت کا منصفانہ احساس بھی ہو جاتا ہے۔

پہلے یہ تو معلوم ہو کہ تخلیقی زبان کیا کرسکتی ہے اور کیا نہیں کرسکتی۔ اس کا جیسا احساس جتنا بیدل اور غالب کو تھا حیران کن ہے۔ بیدل، شیخ ناصر علی کو کہتے ہیں کہ لفظ کے معنی لفظ ہی ہے جبکہ خیال کی طاقت بے حد و حساب ہے یعنی معنی جدلیاتی ہے۔ اسی کتاب میں ایک جگہ بیدل کے ایک شعر میں معنی اور وقت کو ایک ہی شئے قرار دیا گیا ہے کہ دونوں کو قرار نہیں۔ نیز یہ بھی کہ غالب اور بیدل دونوں معنی کی اس کیفیت کو شرار کاشتن یا شرار نوشتن (چراغان معنی) سے تعبیر کرتے ہیں۔ پروفیسر نارنگ نے غالب کے متن پر بڑی ہی باریک گفتگو زبان کے حوالے سے بھی کی

ہے اور کئی تہوں کو کھولا ہے اور متن پر یہ ساری بحث at random نہیں بلکہ تاریخی ترتیب یعنی غالب کے تخلیقی گراف کو نظر میں رکھ کر کی گئی ہے۔ ان کے ہر دور کے کلام پر نگاہ رکھی گئی ہے۔ اس کی ایک صورت ملاحظہ فرمائیں۔

زبان اہلِ زباں میں ہے مرگِ خاموشی
یہ بات بزم میں روشن ہوئی زبانیِ شمع

"زبان، اہلِ زبان، زبانی، بات، خاموشی، بزم، شمع، روشن، مرگ ہر ہر پیکر خیالی میں نسبت باہم دگر ہے اور شعر مناسبتوں میں گندھا ہوا ہے۔ زبان اور خاموشی جس طرح ایک دوسرے کی تکمیل کرتے ہیں، مرگ اور روشنی بھی ایک دوسرے کے معنی کی تکمیل کرتے ہیں۔ یہ سب خیالی پیکر ایک دوسرے کا حصہ ہیں۔ شمع کی لو شمع کی زبان ہے۔ روشن ہونا شمع کے لحاظ سے ہے کہ شمع بزم میں روشنی پھیلاتی ہے۔ یہاں روشن ہوئی بہ مفہوم معلوم ہونا ہے یعنی یہ بات شمع کی زبانی معلوم ہوئی کہ شمع کی زبان یا اس کی لو کا خاموش ہو جانا اس کی موت ہے۔ حرکیات لَی کی دلالت اس میں ہے کہ آثار موت کہانی کا اختتام نہیں کیونکہ بجھ جانے کے باوجود خاموشی وہ سب کچھ کہہ رہی ہے جو شمع اپنی زبان سے کہہ رہی تھی جس کا اس شعر میں ذکر ہے۔"(۳۰)

از خود گزشتگی میں خموشی پہ حرف ہے
موجِ غبارِ سرمہ ہوئی ہے صدا مجھے

"غالب کے یہاں زبان کے تناظر میں خموشی اور غبار سرمہ کا خیالی پیکر بار بار ابھرتا ہے۔ سرمہ کھا جانے سے آواز بیٹھ جاتی ہے اور صدا سنائی نہیں دیتی۔ اس اعتبار سے موجِ غبار سرمہ خموشی کا خیالی پیکر ہے۔ لیکن خموشی زبان و معنی کا سرچشمہ بھی ہے۔ خود گزشتگی یعنی خود فراموشی عشق کا لازمہ ہے یعنی میں اس منزل میں ہوں جہاں سے مجھے جو کچھ کہنا ہے خموشی ہی کی زبان سے کہنا ہے۔"(۳۱)

آگے پروفیسر نارنگ زبان کی نارسائیوں اور اس کو سب کچھ سمجھ لینے کے طور کی قلعی کھولتے نظر آتے ہیں:

"یہ دنیا ایسی جگہ ہے جہاں زبانیں ہی زبانیں ہیں، جہاں زبانیں ہی زبانیں ہوں وہاں کوئی زبان نہیں ہوتی۔ ایک دعویٰ کرتا ہے کہ بھگوان فقط سنسکرت جانتا ہے۔ غیر ذات سنسکرت کو ہاتھ لگائے تو کانوں میں سیسہ ڈلوا دیتے تھے۔ خدا بھی ایک دوسرے کی زبان نہیں سمجھتے یعنی کوئی زبان اصل زبان نہیں ہے۔ ایسے میں طلسم کدۂ کائنات فقط ایک زبان سے کھلتا ہے یعنی خاموشی کی زبان سے اور انسان اسی زبان کو بھول گیا ہے۔"(۳۲)

اردو میں غالب پر لکھی گئی یہ معنی آفریں کتاب موجودہ دنیا کے کرائسس، دہشت گردی، صارفیت ہر چیز کے بکاؤ ہونے یا خرید و فروخت کے کلچر، احیا پرستی، فرقہ واریت، ایٹمی خطرات، آلودگی، سیاست کا چور بازار میں تبدیل ہو جانا جیسے مسائل سے جوجھتے ہوئے انسانیت کے زخموں پر ایک مرہم اور شرف انسانیت کی بازیافت کی بھی ایک کوشش ہے۔ پروفیسر نارنگ نے جس طرح سے اجارہ پرستی کا حوالہ دیا ہے نیز اس خدا کے نام پر خداؤں کو بانٹ لینے کی جو روش انسان میں پائی جاتی ہے جہاں جملہ مسائل سے نجات کا واحد ذریعہ شرفِ انسانی اور تکثیریت کے احترام کو قرار دیا ہے تو گویا وہ غالب کی مرکزی معنویت پر اصرار کر رہے ہیں جو بے لوث ارضیت پر زور دیتی ہے اور انسان کے چھوٹے اور پایاب ہونے کے خلاف آواز اٹھاتی ہے۔

فلسفے کے تجزیاتی طور سے پروفیسر نارنگ کا ذہن بہت پہلے سے مانوس ہے۔ آپ پروفیسر نارنگ کی جملہ تنقیدی کاوشیں پڑھیں تو پائیں گے کہ پوری فکر و فلسفہ سے متعلق کوئی نہ کوئی ٹکڑا اپنے

تنقیدی متون میں اٹھاتے رہے ہیں۔ ان کی مثالوں سے قطع نظر منٹو پر لکھا گیا ان کا مضمون بعنوان ''منٹو کی نئی قرأت، متا اور خالی سنسان ٹرین'' پڑھیں۔ عنوان میں ہی لفظ خالی (ویسے تو لفظ خالی اردو کے محاورے میں گھس پٹ گیا ہے اور ہر کس و ناکس کے استعمال میں ہے) لیکن پروفیسر نارنگ نے اپنے مضمون کے عنوان میں اس لفظ کو عامیانہ معنی میں استعمال کیا ہی نہیں ہے۔ یعنی خالی=شونیہ ہے۔ اس مضمون سے ماخوذ مندرجہ ذیل عبارت پڑھیں:

''یہاں بہت سوں کو 'بُو' کا ذکر بے محل لگے گا، کیونکہ یہاں نہ تو کوئی کسبی ہے، نہ ہی نجات کا کوئی پہلو ہے۔ دیکھا جائے تو گناہ اور ثواب اور سزا و جزا کا بھی کوئی مسئلہ نہیں۔ اور پر منٹو کے بعض افسانوں کے مختلف کرداروں اور ان کے مختلف رویوں کا ذکر کیا گیا جن کو 'آواز' کہا گیا۔ گھاٹن عورت پوری کہانی میں شاید ایک لفظ بھی نہیں بولتی، فقط جب بارش میں شرابور چولی کی گانٹھ اس سے نہیں کھلتی تو وہ معنوی صورت میں مراٹھی میں بڑبڑاتی ہے۔ پوری کہانی میں سوائے اس ایک لفظ کے خاموشی اور سناٹا ہے اور یہ خاموشی اور سناٹا اور گھاٹن کا خاموش وجود وہ 'آواز' ہے جو کہانی میں گہری معنویت قائم کرتی ہے۔ اس کہانی کو موسموں کے آنے جانے، بارش کی بوندوں کے گرنے اور دھرتی کی پیاسی کوکھ کے بھیگنے، یا پرش اور پراکرتی کے ملاپ کی تعبیر کے طور پر بھی پڑھا جاسکتا ہے اور اس میں عجب سرمستی اور وارفتگی ہے۔ اس کہانی کو جنسی تلذذ کی کہانی کے طور پر پڑھنا منٹو کی توہین کرنا ہے۔ پوری کہانی میں گھاٹن کا تصور جسمانی کم اور ارتکازی زیادہ ہے۔'' (۳۳)

مذکورہ بالا عبارت میں گھاٹن لڑکی کا کچھ نہ بولنا، بے لفظی کی حالت میں نظر آنا ہی اس متن میں معنی کی گہری تہوں کو پیدا کرتا ہے۔ دراصل پروفیسر نارنگ کے خموشی سے متعلق نکات کی معنویت تب سمجھ میں آتی ہے جب ہم خموشی کی جہتوں پر غور کرتے ہیں۔ دراصل یہ تخلیقی زبان کا جوہر ہے۔ اس حوالے سے مولانا رومی کو بھی پڑھا جاسکتا ہے۔

دیکھا جائے تو خموشی کی زبان ایک سماجی ساخت بھی ہے۔ نماز کے درمیان خموشی، جنازے میں خموشی دراصل خموشی نہیں ہے بلکہ خدا سے ہم کلام ہونا ہے۔ خموشی کو خدا کی پہلی زبان قرار دیا گیا ہے۔ اسی لیے جب ہم بدھ کی خموشی یا مون کے اسرار کا مطالعہ کرتے ہیں تو یہ گرہ اور کھل کر سامنے آجاتی ہے۔ یہاں یہ جان لینے کی ضرورت ہے کہ حقیقت اور خموشی کے درمیان ایک گہرا رشتہ ہے۔ بودھی روایت میں خموشی، معنویت اور آزادی سے بھرپور ہے۔

یہی وجہ ہے کہ وہ بیدل ہوں یا غالبؔ یا غالبؔ پر کام کرنے والے پروفیسر نارنگ، سوچنے کے اس طور اور شرف انسانی کے جوہر کو ہم عصر صورتحال اور ان کے زوال کے خلاف احتجاج کا ایک قرینہ قرار دیتے ہیں۔ اس سے یہ بات کھل کر سامنے آجاتی ہے کہ پروفیسر نارنگ نے اپنی جڑوں کی طرف یعنی ماضی میں غوطہ کیوں لگایا ہے؟ اور غالب کے متن سے موتیوں کو باہر لانے پر کیوں مجبور ہوئے ہیں؟ ہم خواہ مخواہ کے ایگو میں ہمیشہ جتاتے رہتے ہیں جبکہ ہر شئے اندر سے خالی ہے تو پھر ایگو بھی ایک بھرم ہے، اس کا وجود ہی نہیں۔ ہم زبان کے نام پر انسانوں کی زبان کاٹنے لگتے ہیں۔ مذہب کے نام پر قتل عام کرتے ہیں۔ جلی ہوئی لاشوں کا انبار لگاتے ہیں۔ کتاب کے اخیر میں پروفیسر نارنگ نے 'اکیسویں صدی کا منظرنامہ اور غالب شعریات' میں لکھا ہے کہ:

''نئی علمیات اور شعریات سب سے زیادہ زور معنیاتی تکثیریت، تجسس اور بوقلمونی پر دیتی ہے اور غالبؔ کی جدلیاتی خلّاقیت کا آزادگی و کشادگی پر زور دینا اور طرفوں کو کھلا رکھنا گویا مابعد جدید ذہن سے خاص نسبت رکھتا ہے۔'' (۳۴)

اور ساتھ ہی انھوں نے اپنے غیر روایتی مطالعے کی کئی پرتیں آج کے تناظر میں روشنی کچھ اس طرح ڈالی ہے:

"آج کے منظرنامہ پر نازی ازم کی بدنام زمانہ خونریزی کے بعد Zionism صیہونیت اور اس نوع کے تمام نسلی اور فرقہ وارانہ رجحانات ،فاشزم، نسل پرستی اور علاقائیت کی بدترین شکلیں ہیں جو حقانیت کی اپنی اپنی اجارہ داری، عصبیت اور برتری کے نام پر لاکھوں کروڑوں بے گناہوں اور معصوموں کا خون بہانے کو جائز سمجھتی ہیں۔ اس منظرنامہ میں غالب کے جدلیاتی ڈسکورس کی معنویت اس کی بے لوثی وسیع المشربی اور آزادگی و کشادگی کی اہمیت اور بھی بڑھ جاتی ہے۔"(۳۵)

آج ہم سب اس آزادی اور شرف انسانی کی بحالی کی ضرورت کو محسوس کر رہے ہیں جسے صدیوں پہلے بیدلؔ اور غالبؔ نے انسانیت کا جوہر قرار دیا تھا۔ آج الفاظ بے معنی بے رس شور میں بدل چکے ہیں۔ جذبات، خلوص، وفا، ایثار یعنی لگاؤ سے عاری الفاظ کا ایک شور بے ہنگم ہمارے چاروں طرف ماحول کو لرزہ براندام کر رہا ہے کہ آج کی دنیا خارج محض کی دنیا بن چکی ہے۔ اس نے داخلی دنیا کی قیمت پر خارج کی یکا چوندھ کو خرید لیا ہے۔ ایسے میں انسانیت کے شرف کو حاشیے سے مرکز میں لانے کا عمل کیا بیدلؔ، غالبؔ اور ہمارے ذہنی فلسفہ اور تہذیبی وجدان کا کلامیہ نہیں؟ پروفیسر نارنگ کی اس زندہ کتاب نے ہمیں یہ سمجھایا ہے کہ باہر کی دنیا چاہے جتنی بھی اہم کیوں نہ نظر آئے زندگی کا جوہر یا اصلی ہیرا بے لوثی میں ہے۔

پروفیسر نارنگ نے غالبؔ کی نئی باریک بین قرأت سے تمام حقائق کو گہری معلومات کی روشنی میں ہزاروں سال پرانی ہندوستانی دانشوری کی تحقیق اور چھان پھٹک کے بعد سب کے سامنے رکھا ہے۔ سبک ہندی اور بیدل ہی غالبؔ کی غیر رواجی شعریات کا Fountain Head ہیں جو حقیقت سے متعلق یا معنی سے متعلق شعریات کا منبع جدلیاتی فکر ہے جہاں حقیقت کے ہر رخ کو نظر میں رکھنے کا کشادہ رویہ ملتا ہے۔ دراصل غالبؔ نے اسے آزادگی، کشادگی اور کثیریت کے سروں میں ایسا ڈھالا ہے کہ جس کی نظیر نہیں ملتی۔ یہ نظر جو کھلے پن اور شمولیت نیز تخلیقیت کے جشن جاریہ کا نور بکھیر رہی ہے، اسی نور کی دنیا میں پروفیسر نارنگ نے اپنے قارئین کو اپنے جادوئی قلم سے کھینچ لیا ہے اور بتایا ہے کہ ہم غالب کے متن کو اپنے باطنی وجدان اور زندہ تخلیقی احساس کی آنکھوں سے ہی پڑھ سکتے ہیں اور آگہی اور مسرت کی ایک ایسی دنیا میں جا سکتے ہیں جس کی تشکیل بیدلؔ اور غالب نے کی ہے، یعنی اس انتہائی مشکل بازیافت کا ناقابل فراموش کارنامہ اردو کے ایک جید نقاد اور دانشور گوپی چند نارنگ نے کیا ہے، جس سے ایک نیا غالبؔ سب کے سامنے آ گیا ہے۔

❀❀❀

مصادر

(۱) Harold Bloom,The Anxiety of influence,1973

(۲) گوپی چند نارنگ، غالب معنی آفرینی، جدلیاتی وضع، شونیتا اور شعریات، ساہتیہ اکادمی، ۲۰۱۳، ص:۱۳،۱۴

(۳) انتظار حسین، غالب معنی آفرینی، جدلیاتی وضع، شونیتا اور شعریات، پاکستانی ایڈیشن کا دیباچہ

(۴) مکتوب، افتخار عارف، بنام: اشفاق حسین، ۸ جولائی ۲۰۱۳

(۵) (August-2,2013) The Hindu, Friday Review, by Shafe Qidwai on Ghalib Revisited

(۶) عہد نامہ، رانچی، مدیر: ڈاکٹر سرور ساجد، جلد ۱۹، ۱۷، شمارہ ۳۸، ۳۷، اکتوبر ۲۰۱۳ تا مارچ ۲۰۱۴، مضمون: الہامی تخلیق کی خیال افروز تفہیم، مشتاق صدف، ص:۳۹

(۷) گوپی چند نارنگ، غالب معنی آفرینی، جدلیاتی وضع، شونیتا اور شعریات، ساہتیہ اکادمی، ۲۰۱۳، ص:۳۰،۳۱

(۸) ایضاً، ص:۳۹۸

(۹) ایضاً، گوپی چند نارنگ، غالب، ص:۴۳

(۱۰) ایضاً، ص:۱۱۳

(۱۱) ایضاً، ص:۷۷

(۱۲) گوپی چند نارنگ، غالب معنی آفرینی، جدلیاتی وضع، شونیتا اور شعریات، ساہتیہ اکادمی، ۲۰۱۳، ص:۸۳

(۱۳) ایضاً، ص:۹۳۶

(۱۴) ڈاکٹر ہردی ناتھ سنگھ، بھارتیہ درشن، اسٹوڈنٹ فرینڈ اینڈ کمپنی، چندہ وشوودیالیہ مارگ، وارانسی، ۱۹۷۳ء، چترتھ سنسکرن، ص:۲۹۰

(۱۵) گوپی چند نارنگ، غالب معنی آفرینی، جدلیاتی وضع، شونیتا اور شعریات، ساہتیہ اکادمی، ۲۰۱۳، ص:۹۱

(۱۶) Fabio Gironi Journal of Indian Philosophy and Religion vol.15(2012)، ص:۱۵، دیکھیں www.academia.edu

(۱۷) ایضاً، ص:۳۶

(۱۸) گوپی چند نارنگ، غالب معنی آفرینی، جدلیاتی وضع، شونیتا اور شعریات، ساہتیہ اکادمی، ۲۰۱۳، ص:۱۹۹

(۱۹) گوپی چند نارنگ، غالب معنی آفرینی، جدلیاتی وضع، شونیتا اور شعریات، ساہتیہ اکادمی، ۲۰۱۳، ص:۱۳۶، ۱۳۷

(۲۰) گوپی چند نارنگ، غالب، ایضاً، ص:۲۲۸، ۲۲۹

(۲۱) گوپی چند نارنگ، غالب، ایضاً، ص:۴۰۰

(۲۲) گوپی چند نارنگ، غالب، ص:۲۹۷

(۲۳) گوپی چند نارنگ، غالب، ص:۳۱

(۲۴) گوپی چند نارنگ، غالب، ص:۴۵۸

(۲۵) گوپی چند نارنگ، غالب، ص:۳۲۳

(۲۶) گوپی چند نارنگ، غالب، ص:۳۳

(۲۷) گوپی چند نارنگ، غالب، ص:۳۶۹

(۲۸) گوپی چند نارنگ، غالب، ص:۳۱۵، ۳۱۶

(۲۹) گوپی چند نارنگ، غالب، ص:۵۱۵، ۵۱۸

(۳۰) گوپی چند نارنگ، غالب، ص:۳۱۵

(۳۱) گوپی چند نارنگ، غالب، ص:۳۲۷، ۳۲۸

(۳۲) گوپی چند نارنگ، غالب، ص:۳۹۵، ۳۹۶

(۳۳) گوپی چند نارنگ، گلشن شعریات، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۲۰۰۹، ص:۸۷، ۸۸

(۳۴) گوپی چند نارنگ، غالب، ص:۵۹۹

(۳۵) گوپی چند نارنگ، غالب، ص:۴۵

❁❁❁

ولی کے کلام میں ایک بڑی خوبی ہے اس زمانے کے شعرا کی طرح کہ وہ مناسبت لفظی و معنوی پر بہت توجہ صرف کرتے ہیں۔ رام کلی بھی جہاں آیا ہے یا ہندوستانی اساطیر یا پرانوں کے حوالے جہاں جہاں آئے ہیں، ان میں بھی کوئی نہ کوئی مناسبت لفظی و معنوی کا نکتہ ہے، کسی نہ کسی دوسرے لفظ کی وجہ سے وہ لفظ استعمال ہوا ہے جو ان کے ذہن میں حاضر ہے۔ "بند مت ہو سبحہ و زنار کا" تسبیح میں بھی گرہ ہے، زنار میں بھی گرہ ہے، بند میں بھی گرہ ہے۔ مت ان سب کی نفی ہے اور شاعر زور دے رہا ہے آزادگی پر، وارستگی پر، Liberalism پر، Humanity پر، اسی طرح سے ایک اور شعر ہے۔ یہ بالکل وہی ہے جو وحدت الوجود یا ویدانت کا مسلک ہے، کوئی ویدانتی بھی اس سے بڑھ کر کیا کہے گا کہ حقیقت ہر جگہ جلوہ گر ہے اور خدا کی ذات یا برہمہ (قادر مطلق) کی ذات ذرے ذرے میں سمائی ہوئی ہے۔ یہ صفات پر ذات کا اطلاق ہے۔ (تپش نامۂ تمنا: گوپی چند نارنگ، ص:۳۶۵)

خاموشی بطور زبان اور غالب شعریات

ہستی میں نہیں شوخی ایجاد صدا ہیچ

• مشتاق صدف

نسخۂ حمیدیہ کا شعر ہے:

325 یک الف بیش نہیں صیقلِ آئینہ ہنوز
چاک کرتا ہوں میں جب سے کہ گریباں سمجھا (ق)

پیارے لال آشوب کے نام ایک خط (1866) میں خود غالب نے اس کے بارے میں لکھا ہے:

"پہلے یہ سمجھنا چاہیے کہ آئینہ عبارت فولاد کے آئینے سے ہے، ورنہ حلبی آئینوں میں جوہر کہاں اور ان کو صیقل کون کرتا ہے؟ فولاد کی جس چیز کو صیقل کرو گے، بے شبہ پہلے ایک لکیر پڑے گی۔ اس کو الف صیقل کہتے ہیں۔ جب یہ مقدمہ معلوم ہوا تو اب اس مفہوم کو سمجھئے ع

چاک کرتا ہوں میں جب سے کہ گریباں سمجھا

یعنی ابتدائے سن تمیز سے مشق جنوں ہے، اب تک کمال فن نہیں حاصل ہوا۔ آئینہ تمام صاف نہیں ہو گیا، بس وہی ایک لکیر صیقل کی جو ہے، سو ہے۔ چاک کی صورت الف کی سی ہوتی ہے اور چاک جیب، آثار جنوں میں سے ہے۔"(۲)

خود غالب کی تشریح سے ظاہر ہے کہ ان کے یہاں معنی کی تشکیل اور کمال فن کا ریاض جدلیاتی تفاعل سے بندھا ہوا ہے، یعنی دونوں لازم و ملزوم ہیں۔ علاوہ ازیں ایک مفہوم اور بھی ہے۔ دوسرے مصرعے کے چاک گریباں کی وجہ سے شعر رائج یہ مشق جنوں ہے کہ اب تک کمال فن حاصل نہیں ہوا ورنہ رواج آئینہ استعارہ ہے قلب کا اور صیقل آئینہ یعنی صفائے قلب یہاں مراد ہے کمال فن یعنی شعر کا کمال، یعنی آئینہ زنگ کثافت سے پاک ہو گا تو معنی کے نیرنگ نظر کو منعکس کر سکے گا، لیکن ہنوز کمال فن حاصل نہیں ہوا۔ اس میں زبان کی نارسی کا پہلو بھی ہے (یک الف بیش نہیں) کہ زبان باوجود کوشش کے معنی کی تمام جہات کی جلوہ نمائی پر قادر نہیں ہو سکتی۔

زبان کی نارسی میں زبان کی خاموشی کے سر شامل ہیں۔ چنانچہ اس ضمن میں زبان اور خاموشی کے کردار کو نظر میں رکھنے کی ضرورت ہے جو جدلیاتی تفاعل میں شامل ہے، اس لیے کہ جدلیاتی تفاعل زبان کی عمومیت کے خلاف پڑتا ہے۔ اکثر عام زبان یہاں پیچھے رہ جاتی ہے، زبان اور خاموشی کی حدیں پگھلنے لگتی ہیں اور خاموشی جو زبانوں کی زبان ہے، بغیر اس کے کارگر ہوئے معنی کی نادرہ کاری یا معنی بندی کا حق ادا نہیں ہو سکتا۔ زبان میں جو کچھ ہے گھسا پٹا، پیش پا افتادہ اور موصول ہے، خاموشی زبان کا 'غیر' ہے، شعریہ بطور یعنی لا، طرفگی و ندرت کا خزانہ لایعنی تاریکی، سناٹے یا نامعلوم میں ہے۔ زبان محدود ہے جبکہ خاموشی لامحدود ہے، نامعلوم امکانات سے لبالب بھری ہوئی۔ اکثر صوفیا اور شعرا نے زبان پر خاموشی کو ترجیح دی ہے اور معلوم سے نامعلوم کے سفر میں خاموشی سے معنی کا نور یا معنی نادر و نایاب کو کاڑھنے کی سعی کی ہے۔ آیئے دیکھیں کہ غالب اس سے کیسے عہدہ برآ ہوتے ہیں اور بیدل و سبک ہندی کے شعرا اس سے کیسے نپٹتے آئے ہیں۔ غالب کا بولتا ہوا شعر ہے ؎

دیدہ ور آں کہ تا نہد دل بہ شمار دلبری
در دل سنگ بنگرد رقص بتان آزری

یعنی دیدہ وری تو یہ ہے کہ رقص بتان آزری کا جلوہ، پتھر کا کلیجہ چیرنے سے پہلے نظر آنے لگے، یعنی کوئی چیز پیشتر "اس سے کہ قوت سے فعل میں آئے ذہن پر ظاہر ہو جائے۔"(۳) یہ معلوم سے نامعلوم کا

سفر ہے۔ شاعری میں تخلیق کا سفر بھی معلوم سے نامعلوم کو خلق کرنے کا
سفر ہے۔ زبان میں ہر شے معلوم ہو یا ہو سکے ایسا نہیں ہے۔ زبان میں
جتنا معلوم ہے اس سے کہیں زیادہ معدوم ہے، مگر زبان کے تاریک
حصے اس کے روشن حصوں سے زیادہ روشن ہوتے ہیں۔ بیدل کے قول
"شعر خوب معنی ندارد" کا ایک مفہوم یہ بھی ہے کہ شعر میں معنی عام زبان کی
گرفت سے آگے جاتا ہے، یعنی معنی لفظ اتنا نہیں جتنا لفظ بیان
کر سکتا ہے۔ مرزا اقبال سے روایت ہے کہ ناصر علی سرہندی نے
جب کہا کہ معنی لفظ کے تابع ہے تو بیدل نے حقارت آمیز تبسم کے ساتھ
جواب دیا کہ:

> "وہ معنی جسے آپ تابع لفظ قرار دیتے ہیں اس کی
> اصلیت بھی ایک لفظ سے زیادہ نہیں۔ جو چیز حقیقت میں
> معنی کہلاتی ہے وہ کسی لفظ میں نہیں سما سکتی۔" (تفصیل
> کے لیے ملاحظہ ہو باب ششم، بیدل)

زبان افتراقیت میں بندھی ہوئی ہے۔ ہر چند کہ لفظ سے لفظ کا سفر
معلوم سے معلوم کا سفر ہے، معلوم سے نامعلوم کا نہیں، زبان ضدیت سے
آزاد نہیں۔ جب ہم رات کہتے ہیں تو رات کا تصور دن سے قائم
ہوتا ہے، جب ہم زندگی کہتے ہیں تو موت، بلندی کہتے ہیں تو پستی،
نیک کہتے ہیں تو بد، سیاہ کہتے ہیں تو سفید، یعنی معنی افتراقیت سے
تشکیل پاتا ہے۔ زبان اپنے دائروی عمل کی غلام ہے۔ عام
زبان میں ہر لفظ سے مراد ایک اور لفظ ہے جو معلوم سے معلوم کا سفر
ہے جبکہ تخلیقی زبان معلوم سے نامعلوم کو کاڑھنے کی سعی کرتی ہے،
دوسرے لفظوں میں یہ لفظ کے جبر سے آزاد ہونے کی لاانتہائی
جستجو سے عبارت ہے۔

لیکن زبان صرف لفظ ہی نہیں خاموشی بھی ہے، تخلیقی
زبان میں صرف لفظ ہی نہیں خاموشی بھی بولتی ہے۔ خاموشی زبان کی
ضدیت اور آلودگی کے زنگ کو کاٹتی ہے اور اسے اس کے عامیانہ پن سے
نجات دلاتی ہے۔ لفظ اور لفظ کے بیچ جگہ خالی ہے، یہ خالی جگہ خاموشی
ہے۔ خاموشی نہ ہو تو لفظ کا وجود ہی نہیں، لفظ سطر اور سطر کے بیچ میں ہی
"بین السطور" نہیں، لفظ اور لفظ میں یا لفظ کے حاضر و غائب معنی میں بھی
"بین السطور" ہے۔ بین السطور نہ ہو تو سطور یعنی متن کا وجود ہی نہیں۔
یہی وجہ ہے کہ بین السطور جتنا روشن ہوتا ہے تخلیقی زبان اتنی ہی کارگر
اور پائیدار ہوتی ہے۔ عام زبان ترسیل کے بعد زائل ہو جاتی ہے، تخلیقی
زبان فقط ترسیل ہی نہیں کرتی، یا ابلاغ بھی کرتی ہے، چونکہ ابلاغ کرتی
ہے اس لیے ترسیل کے بعد بھی زندہ رہتی ہے، یعنی قرأت در قرأت
زندہ رہتی ہے، وقت کے محور پر زندہ رہنا تخلیقیت کی شرط ہے، اس کی
سب سے بڑی پہچان اس کی پائیداری ہے، پائیداری نہ ہو تو تخلیقی زبان
اور عام زبان میں فرق نہیں۔

دیکھا جائے تو زبان معنی کے افتراق اور التوا کا کھیل
خاموشی کے اندھیرے کی مدد سے کھیلتی ہے۔ زبان کی اصل کی طرح
معنی کی اصل بھی خاموشی ہے۔ خاموشی نہ ہو تو نہ معنی پاشی ممکن ہے نہ
معنی ریزی، نہ معنی در معنی اور نہ پس معنی۔ دوسرے لفظوں میں معنی
آفرینی کو جو چیز ممکن بناتی ہے وہ خاموشی ہی ہے۔ گویا زبان میں معنی
حاضر و معنی غائب، سب غیاب ہی سے ممکن ہے۔ لفظ محدود ہے اور
خاموشی لامحدود۔ خاموشی لفظ کو اس کی تحدید سے آزاد کراتی ہے اور
معلوم میں نامعلوم کا در کھولتی ہے، خاموشی کا عمل زبان کے عامیانہ پن سے
تصادم کا عمل ہے، یہ رواج عام یا مذاق عام سے ٹکراؤ کی صورت ہے
جو بہ اعتبار نوع جدلیاتی ہے، لیکن قاری سے مفر بھی نہیں۔ غالب کا
نوعمری میں بیدل کی طرف بے اختیارانہ کھنچنا یا روش عام سے بہ شدت
منحرف ہونا مجبوری تھی کیونکہ یہ طبیعت کا اقتضا تھا۔ آگرہ میں مرزا کے
عجیب و غریب اشعار پر عام لوگوں کے اعتراض کرنے پر مرزا نے
بھڑک کے جو رباعی لکھی تھی اس کی اصل نقل اعظم الدولہ سرور کے
تذکرہ عمدۂ منتخبہ میں محفوظ ہے۔ (۳)
اس وقت مرزا کی عمر چودہ پندرہ برس سے زیادہ نہ تھی۔ اس رباعی میں
اس وقت صاف صاف انھوں نے ایسے لوگوں کو 'جاہل' کہا تھا۔

مشکل ہے ز بس کلام میرا اے دل
ہوتے ہوں ملول اس کو سن کر جاہل

آساں کہنے کی کرتے ہیں فرمائش
گویم مشکل و گر نہ گویم مشکل

بعد میں دہلی جا کر انھوں نے 'جاہل' کو 'سخنوران کامل' کے معنی دار
پیرایہ میں بدل دیا (۵) (سن سن کے اُسے سخنوران کامل)۔ غالب کا
اضطراری predicament جو ان کی جدلیاتی طبیعت کا اقتضا تھا، یہاں
صاف ظاہر ہے۔ اور تو اور حالی نے اس رباعی پر جو تبصرہ کیا ہے، اس میں
بھی غالب کی اضطراری مجبوری اور جدلیاتی وضع کا کھلا اعتراف موجود ہے:

"اس اخیر کے مصرع میں دو معنی پیدا ہو گئے ہیں، ایک
یہ کہ اگر ان کی فرمائش پوری کروں اور آسان شعر کہوں
تو یہ مشکل ہے کہ اپنی طبیعت کے اقتضا کے خلاف ہے
اور آسان نہ کہوں تو یہ مشکل ہے کہ وہ برا مانتے ہیں۔
اور دوسرے لطیف معنی یہ ہیں کہ اس باب میں صاف
صاف کہتا ہوں تو سخنوران کامل کی نافہمی اور کند ذہنی
ظاہر کرنی پڑتی ہے اور اگر صاف صاف نہ کہوں تو آپ
ملزم ٹھیرتا ہوں، پس ہر طرح مشکل ہے۔" (۶)

غالب کی طبیعت کے اقتضا کا حال ظاہر ہے۔ بیدل اس معاملہ میں
غالب سے دو ہاتھ آگے ہی تھے۔ دونوں کی طبیعت میں بلا کی مطابقت
ہے۔ زمان کے عامیانہ اور پیش پا افتادہ سے گریز کا یہ جذبہ عوام الناس سے
حقارت تک پہنچتا ہے۔

زانائے جہاں بیہودہ درد سر کش بیدل
اگر بارے نداری التفاتے چیست با خر ہا
(بیدل تم دنیا والوں کے ساتھ بیکار سر کیوں مارتے ہو،
تمہارے پاس کوئی بوجھ تو ہے نہیں، پھر گدھوں سے کیا
کام؟)

غالب نے بھی ایک جگہ دنیا کے جاہلوں کو گدھے قرار دیا ہے۔
(۷) غالب کی شاعری کا ظہور ان کے عہد کے لیے کسی صدمہ سے کم نہ
تھا۔ دیکھا جائے تو غالب کا مطلع سر دیوان ہی غالب کو عامیانہ منظر نامہ سے
یکلخت الگ کر دیتا ہے:

140 نقش فریادی ہے کس کی شوخیِ تحریر کا
کاغذی ہے پیرہن ہر پیکرِ تصویر کا (نخ)

اس غزل کے جو پانچ شعر متداول دیوان کے انتخاب میں آئے ہیں
اُن میں سے تین 19 برس سے پہلے کی عمر کے ہیں، دو کا اضافہ
حمیدیہ کے وقت یعنی لگ بھگ 25 برس کی عمر میں ہوا، اسی میں ذیل کا
شعر بھی ہے جو غالب کی جدلیاتی وضع کا کھلا اعلان نامہ ہے۔

140 آگہی دامِ شنیدن جس قدر چاہے بچھائے
مدعا عنقا ہے اپنے عالمِ تقریر کا (ق+)

اس سے ہم پہلے بحث کر چکے ہیں کہ اس وقت غالب اپنے خود سر تخلیقی
جدلیاتی اضطراب اور گرد و پیش کی عامیانہ شعریات سے
انحراف میں اتنے مگن تھے اور انھیں اپنے اندر کی آگ اور اپنے حرف کی
صداقت پر اتنا اعتماد تھا کہ زمانے کو مسترد کرنے میں انھیں مطلق کوئی
تردد نہ تھا۔ وہ علی الاعلان بیدل سے اپنی ذہنی قربت اور وابستگی پر فخر
کرتے ہیں۔ روایت اول (نخ) کے دور میں وہ 'رنگ بہار ایجادی
بیدل' (141) یا 'عصائے خضر صحرائے سخن' (151) یا 'آہنگ اسد میں
نہیں جز نغمۂ بیدل' (176) یا 'طرز بیدل میں ریختہ کہنا / اسد اللہ خاں
قیامت ہے' (138) کہتے ہوئے نہیں تھکتے۔ بعد میں یہ جوش و لے کم
ہوتی گئی جس سے بحث پہلے کی جا چکی ہے (دیکھیے باب ششم) لیکن یہ
بھی معلوم ہے کہ بیدل کے اثرات جو غالب کے لاشعور اور تخلیقیت کی
گہرائیوں میں پیوست ہو چکے تھے وہ زندگی بھر ساتھ رہے۔ مسئلہ
دراصل فقط قرابت اور اکتساب کا نہیں تھا، مسئلہ ذہنی افتاد و اضطراب اور
تخلیقی اقتضا کا بھی تھا۔ غالب چاہتے بھی تو اس وضع سے بے نیاز نہیں
ہو سکتے تھے۔ 'ہوں میں وہ سبزہ کہ زہراب اگاتا ہے مجھے' (254) کی
طرح غالب کی تخلیقیت کی تیغ دو دم کا جوہر جدلیت میں بجھا ہوا تھا۔ لگتا
ہے ان کا ذہن و شعور خیال کو اس کی جدلیاتی جہات کے ساتھ بجلی کے
کوندے کی طرح انگیز کرتا تھا اور معمولہ عامیانہ یا مانوس کو ٹھکرا کر جلتے
بجھتے قمقموں کی طرح کچھ دھندلے، کچھ روشن معنی کے ان دیکھے،
ان چھوئے یا انوکھے خطوں کی جلوہ گستری نئے سے نئے پیرایوں کا

غالب کئی بار زبان کی آخری سرحد پر چلتے ہیں جہاں زبان کے پر جلتے ہیں۔ غالب کے یہاں زبان کی حدود کو توڑنے یا زبان کے روایتی معمول کردار کو رد کرنے یا اس سے آگے جانے کی جو تڑپ اور ترپ ہے یا آگہی کے تنگی صحرا سے نکلنے کا جو کرب ہے، اس باطنی درد و اضطراب کا اشارہ وہ بار بار کیوں کرتے ہیں۔ یہ کس لاشعوری احساس و افتاد کا زائیدہ ہے؟

یہ مسئلہ اتنا خارجی نہیں جتنا داخلی و باطنی ہے۔ معلوم و موجود سے نامعلوم و ناموجود کے سفر سے فقط شعرا ہی نہیں، اولیا، صوفیا، یوگی اور رشی بھی جوجھتے رہے ہیں کیونکہ وہ بھی زبان کی رسمیت و معمولیت سے دور ہو کر باطنی تجسس کا سفر طے کرتے ہیں۔ باطنی و روحانی جستجو اور تخلیقیت میں خیال آفرینی کے ان دیکھے جزیروں کی بازآفرینی کی جو اندرونی تڑپ ہے اس کی سعی و اضطراب میں فرق زیادہ نہیں، نوعیت ایک ہے فقط مقصود الگ الگ ہے۔ غالب کا مسئلہ روحانی نہیں، لیکن حقیقت کو انگیز کرنے (یا حسن معنی یا احساس آزادی کو پانے) کی غالب کی تخلیقی سعی و جستجو نیز کرب و تشنگی و اضطراب یوگیوں اور صاحب بصیرت عارفوں سے کسی طرح کم نہیں۔ بیدل کی طرح غالب بھی کئی بار اپنے تخلیقی تجربے میں استغراق و استعجاب کی اسی سطح پر چلتے ہیں جہاں زبان کے پر جلتے ہیں یا جہاں زبان رسمی معنی سے تہی اور اندر سے خالی ہو جاتی ہے، یا جہاں زبان اور خاموشی ایک ہو جاتے ہیں، یعنی خاموشی جو ذہن و خیال کا جوہر اور اظہار و ابلاغ کا سرچشمہ ہے۔ یہ مماثلت یہاں صاف دکھائی دیتی ہے کہ شیخ کا سفر بھی کلی احساس اور غیر روحانی ہے، معلوم و مانوس کو رد کرنے، طرفوں کو کھولنے اور یہ جاننے کی سعی کا سفر کہ زبان کا معمولیت شعار عمل اندر سے خالی ہے اور حقیقت یا خیال کی کنہ خاموشی ہے اور سخن جو کچھ اور جتنا بھی ہے اسی جوہر سے ہے۔ یاد ہوگا کہ بیدل نے بھی عرفان میں سخن کے حوالے سے اس نوع کی گفتگو کی ہے کہ خاموشی معنی سے لبالب بھری ہوئی ہے۔ (یہی بات کبیر اور صوفیا بھی بار بار کہتے ہیں۔ دیکھیے باب چہارم) غالب کے یہاں بھی یہ مسئلہ اور اس سے نبرد آزمائی روز اول سے ملتی ہے۔

غالب عارف نہیں ہیں، لیکن ان کے تخلیقی استغراق کی نوعیت عارفوں سے ملتی جلتی ہے۔ وہ بے خودی کا ذکر کرتے ہیں، لیکن ان کا راستہ بے خودی یا فنا کا نہیں، ان کی راہ آگہی کی راہ ہے اور اکثر و بیشتر وہ اسی آگہی کے ذریعے طلسم کدۂ کائنات کے روبرو ہوتے ہیں اور جہانِ معنی کی جلوہ کشائی کرتے ہیں۔ غالب جدلیاتی وضع سے خاموشی کے اس محاورہ کو خلق کرتے ہیں جس کو ان کا عہد بھول چکا تھا۔ غالب کی شاعری اس احساس کی گواہی دیتی ہے کہ نیرنگِ معنی کے طلسمات کے روبرو ہونے کا واحد ذریعہ وہ زبان ہے جو عامیانہ یا معمول کو رد کرتی ہے، یا جہاں بظاہر لفظ بے صدا ہو جاتا ہے۔ فرہنگوں اور لغات میں ہزاروں اصطلاحات اور الفاظ ہیں لیکن طلسمات حقیقت فقط خاموشی کی گرفت میں آتا ہے اور اس کی کلید یعنی تناقضات کی زبان یا بے زبانی کی زبان ہے۔

یہ دنیا ایسی جگہ ہے جہاں زبانیں ہی زبانیں ہیں۔ جہاں زبانیں ہی زبانیں ہوں وہاں کوئی زبان نہیں ہوتی۔ ایک دعویٰ کرتا ہے کہ بھگوان ایشور فقط سنسکرت جانتا ہے، سنسکرت دیوبانی ہے، دیوتاؤں کی زبان، دیوتا صرف سنسکرت جانتے ہیں۔ کوئی غیر ذات سنسکرت کو ہاتھ لگائے تو کانوں میں سیسہ ڈلوا دیتے تھے، زبان کٹوا دیتے تھے۔ یہودیوں کا خدا فقط عبرانی جانتا ہے، عیسائیوں کا انگریزی، کسی کا عربی، کسی کا چینی، کسی کا جاپانی، گویا خدا بھی ایک دوسرے کی زبان نہیں سمجھتے یعنی کوئی زبان اصل زبان نہیں ہے۔ ایسے میں طلسم کدۂ کائنات فقط ایک زبان سے کھلتا ہے، یعنی خاموشی کی زبان سے اور انسان اسی زبان کو بھول گیا ہے۔ غالب کا کارنامہ یہ ہے کہ غالب کی تخلیقیت اس محاورہ کی بازیافت کرتی ہے۔ زبان کی آلودگی نے انسان کو چھوٹا، محدود اور تنگ نظر بنا دیا ہے، شخصیتیں سکڑ گئی ہیں، انسان اپنے اندر بند ہو گیا ہے۔ غالب کی شاعری انسان کے چھوٹا اور پایاب ہو جانے کے خلاف احتجاج ہے۔ غالب کا محاورہ عرفان و سلوک کا نہیں، معنی آفرینی، حسن پروری اور کثیر الجہتی کا ہے اور اس کی گرہ وہاں کھلتی ہے جہاں معمولیت اور کثافت گرد کی طرح زبان سے جھڑ جاتی ہے اور انسانیت اپنی فطری معصومیت کی بے لوث زبان سے گلے ملتی ہے۔

رمضان کے مہینے میں آزردہ نے جب غالب کو چوسر کھیلتے ہوئے دیکھا تو کہا: "سنا ہے رمضان کے دنوں میں شیطان بند رہتا ہے۔" غالب نے کہا: "یہی تو وہ کوٹھری ہے جہاں شیطان بند ہے۔"

ایک ایسے دور میں جب انسان خدا کی زبان جاننے کا دعویدار تو بہت ہے، لیکن خدا تو دور رہا ایک انسان دوسرے انسان کی زبان نہیں سمجھتا۔ عقیدوں، فرقوں، ذات برادریوں، مسلکوں اور زبانوں کی ریل پیل میں انسان انسان سے، انسانیت کے حسن سے، محبت سے، اس کی معصومیت سے دور ہو گیا ہے۔ غالب کی شاعری زندگی کی معنویت اور محبت کی بازیافت کی شاعری ہے۔ یہ زندگی کے حسن و نشاط، اظہار و آگہی اور آزادی کے احساس پر انسان کے یقین کو از سر نو بحال کرنے کی شاعری ہے۔
ذیل کے اشعار کو قدرے اطمینان سے ملاحظہ کریں از خود اندازہ ہوگا۔

44 طرز آفرین نکتہ سرائی طبع ہے
آئینۂ خیال کو طوطی نما کہوں (عمدۂ منتخبہ)

(یہ شعر نخ سے پہلے عمدۂ منتخبہ میں درج ہوا یعنی جب غالب کی عمر 15 سال تھی)

146 طاؤس در رکاب ہے ہر ذرہ آہ کا
یارب نفس غبار ہے کس جلوہ گاہ کا (نخ)

166 جگر سے ٹوٹی ہوئی ہو گئی سناں پیدا
دہان زخم میں آخر ہوئی زباں پیدا (نخ)

176 آہنگ عدم نالہ بہ کہسار گرو ہے
ہستی میں نہیں شوخی ایجاد صدا ہیچ (نخ)

186 ہوں خموشی چمن حسرت دیدار اسد
مژہ ہے شانہ کش طرۂ گفتار ہنوز (نخ)

207 ادب نے سونپی ہمیں سرمہ سائی حیرت
زبان بستہ و چشم کشادہ رکھتے ہیں (نخ)

211 دیتا ہوں کشتگاں کو سخن سے سر تپش
مضراب تار ہائے گلوئے بریدہ ہوں

228 فکر سخن بہانۂ پرواز خامشی
دود چراغ سرمہ آواز ہے مجھے (نخ)

238 کو نفس کو چہ غبار جرأت عجز آشکار
در تپش آباد شوق سرمہ صدا نام ہے (نخ)

239 چشم خوباں خامشی میں بھی نوا پرداز ہے
سرمہ تو کہوے کہ دود شعلۂ آواز ہے (نخ)

240 شوخی اظہار غیر از وحشت مجنوں نہیں
لیلی معنی اسد محمل نشین راز ہے (نخ)

241 کوہ کے ہوں بار خاطر گر صدا ہو جائیے
بے تکلف اے شرار جستہ کیا ہو جائیے (نخ)

245 گلزار تمنا ہوں گل چین تماشا ہوں
صد نالہ اسد بلبل در بند زباں دانی (نخ)

247 زباں سے عرض تمنائے خامشی معلوم
مگر وہ خانہ برانداز گفتگو جانے (نخ)

252 گدائے طاقت تقریر ہے زباں تجھ سے
کہ خامشی کو ہے پیرایۂ بیاں تجھ سے (نخ)

340 نے سر و برگ آرزو نے رہ و رسم گفتگو
اے دل و جان خلق تو ہم کو آشنا سمجھ (ق)

344 دل مت گنوا خبر نہ سہی سیر ہی سہی
اے بے دماغ آئینہ تمثال دار ہے (ق)

349 نہ ستائش کی تمنا نہ صلے کی پروا
گر نہیں ہیں مرے اشعار میں معنی نہ سہی (ق)

357 نہیں گر سر و برگ ادراکِ معنی
تماشائے نیرنگِ صورت سلامت (ق+)

360 ہاتھ دھو دل سے یہی گرمی گر اندیشے میں ہے
آبگینہ تندیِ صہبا سے پگھلا جائے ہے (ق+)

383 گنجینۂ معنی کا طلسم اس کو سمجھیے
جو لفظ کہ غالب مرے اشعار میں آوے (1833)

397 بجلی اک کوند گئی آنکھوں کے آگے تو کیا
بات کرتے کہ میں لب تشنۂ تقریر بھی تھا (1847)

غالب نے اس راز کو پا لیا تھا کہ عام زبان خود بھی سنگ پرست کے پلّے کی طرح ہے جو اپنی ہی دُم کو پکڑنے کی کوشش میں چکر کاٹتا رہتا ہے جبکہ زندگی ایسی پہیلی ہے جو عام زبان سے بوجھی نہیں جا سکتی۔ یہ ایسا بھید ہے جسے عام زبان جو سیاہ و سفید یا ہاں اور نہ کے چار میں بند ہوتی ہے کھول نہیں سکتی۔ منطق یا علمِ جدلیات بھی اس تناظر میں لغو محض ہے کہ وہ فقط دوسرے فریق کو غلط ثابت کر سکتا ہے، نئے اور نادر کی تشکیل سے عاجز ہے۔ روایت ہے کہ سسلی کا ایک نوجوان سقراط کے پاس آیا اور کہنے لگا، ''سسلی میں تمام لوگ جھوٹ بولتے ہیں۔'' سقراط نے پوچھا: ''تم سسلی سے آئے ہو؟'' نوجوان نے کہا: ''ہاں''، ''تو کیا تم جھوٹ بول رہے ہو؟'' یعنی اگر تم سچے ہو تو تمہارا قضیہ غلط ہے اور اگر تمہارا قضیہ صحیح ہے تو تم غلط ہو۔ عام زبان اور عقلِ محض دونوں منطق اساس ہیں۔ یہ بحث تو کر سکتے ہیں، فریق کو غلط تو ثابت کر سکتے ہیں، کائنات کی سرّیت کے رازداں نہیں ہو سکتے۔ زندگی کی سرّیت معمولہ زبان و ذہن سے آگے کی چیز ہے جیسا کہ غالب کے یہاں اکثر ملتا ہے۔ جدلیاتِ نفی کے تفاعل سے غالب کی ہاں ہر غیر معمولی نوع کے تجربے کے روبرو ملتے ہیں۔ غیر زبان یا بے صدا زبان اسی قبیل سے ہے۔ غالب کی شعریات باور کراتی ہے کہ عام زبان کی رو سے حد بندیاں اور تضادات عقلِ عام کے قائم کردہ ہیں۔ یہ اصل نہیں ہیں۔ دن رات میں، رات دن میں، اندھیرا اجالے میں، اجالا اندھیرے میں، خلا دائرے میں، دائرہ خلا میں بدل جاتا ہے، چیزیں اتنی الگ الگ نہیں ہیں جتنی نظر آتی ہیں، تضادات کی افتراقیت اتنی اصل نہیں جتنی عرفِ عام میں نظر آتی ہے۔ یہی معاملہ حسن و عشق، ہجر و وصال، قرب و دوری، نشاط و غم یا رنج و راحت کا ہے۔ یہ سب زندگی کے معانی اسرار کے متنوع پیرایے ہیں اور ان کے بھید یا ان کی کنہ میں اترنے کا ایک پیرایہ زبان کی افتراقیت اور ضویت کو شق کرنے یا اس سے ورا ہونے کا ہے، جس کی قدیمی مثال شونیتا میں ملتی ہے یا جدلیاتِ نفی کے ان پیرایوں میں جو دانشِ ہند اور سبک ہندی سے چلے آتے تھے۔ غالب کی ارضیت آشنا اور انسان اساس شعریات میں یہ جدلیاتی پیرایے ایک آرٹ، ایک کمالِ فن کا درجہ حاصل کر لیتے ہیں جو عبارت ہے زندگی اور انسانی رشتوں کو جہت در جہت کھولنے، حیرت کدۂ کائنات کے نیرنگِ نظر سے معنی کی گوناگوں کیفیات کو اخذ کرنے اور کشف و بصیرت کا کبھی نہ بند ہونے والا در وا کرنے سے۔

خاموشی کو زبانوں کی زبان یا خاموشی کو لسانی عمل کا حصہ سمجھنے کی روایت مختلف تہذیبوں میں مختلف پیرایوں میں ملتی ہے اور دنیا بھر کی متصوفانہ فکر کا حصہ ہے۔ اسلامی روایت میں بھی چلہ کشی، ذکرِ خفی، استغراق، جذب و کشف، بےخودی، گمشدگی، مختلف تصورات کے مختلف درجات اور مقامات ہیں، لیکن جیسا کہ جدلیاتِ نفی کی فلسفیانہ روایت سے بحث کرتے ہوئے پہلے اشارہ کیا جا چکا ہے کہ ''مون □□□□□'' (خاموشی) بطور باطنی واردات کا جیسا فلسفیانہ نظام دانشِ ہند میں قدیمی روایت سے بھی پہلے پایا جاتا ہے ایسا شاید کہیں نہیں ہے۔ بعض روایتوں میں اسے بطور یوگ یا بطور دھیان اختیار کرنے کا بھی چلن رہا ہے، یا پھر language of unsaying ہے، یعنی جو نہیں کہا جا سکتا اس کو کہنے کا عمل یا بذریعہ استغراق (دھیان) باطنی واردات کے کشف کا عمل۔ یہ ظاہری آنکھوں کے عمل سے ہٹ کر دیکھنے اور سوچنے کا عمل ہے، اس ذہن و شعور سے نہیں جو میکانکی زبان کی ضویت کا شکار ہے۔ زبان تعینات میں قید ہے۔ داخلی واردات مذہبی

ہو یا تخلیقی تعینات کی زبان سے ورا ہو جاتی ہے خصوصاً جب وہ یکتا و نادر ہو، معمائی ہو یا سرّیت کی کیفیت رکھتی ہو۔ داخلی واردات کی یکتائی یا کلی ذہنی وشعوری عمل سے آگے جانے میں ہے اس لیے کہ زندگی اور کائنات بجائے خود معمہ ہے، چنانچہ اس کے اسرار میں اترنے کا عمل بھی معمائی اور سرّیت مملو ہے۔ آج کل ایسے کھلونے عام ہیں(Sudoku) جن کے مختلف اجزا کو آگے پیچھے سرکاتے رہنے سے حل نکل آتا ہے۔ ایک فلسفی کا قصہ ہے کہ کرسمس کے موقع پر اس نے اپنے بچے کو تحفہ دینے کے لیے ایک معمائی puzzle خریدنا چاہا۔ سیلز مین جو بھی puzzle لا کر دیتا فلسفی جو خود ریاضی ومنطق کا ماہر تھا اسے چٹکی میں حل کر دیتا۔ اس نے فرمائش کی کہ کوئی ایسا کھلونا لاؤ جو پرانے آسان کھلونوں سے الگ ہو جس کے حل کرنے میں کچھ ذہنی مشقت بھی ہو۔ سیلز مین نے ایک اور کھلونا لا کے دیا۔ فلسفی نے کافی مغزماری کی، اب کی puzzle نے حل ہو کر نہیں دیا۔ فلسفی نے شکایت کی کہ یہ تو بیکار ہے، یہ تو حل ہو کر نہیں دیتا، میں ماہر ہو کر اسے حل نہیں کر سکتا تو بچہ کیونکر حل کر سکے گا۔ دکاندار نے کہا اس کی ساخت ہی ایسی ہے کہ کوشش کے باوجود لاینحل رہے۔ یہ کھلونا دنیا کی مثال ہے۔ دنیا ایسی puzzle ہے جو حل ہو ہی نہیں سکتی۔ بیدل نے کہا تھا
''دنیا ایسا معمہ ہے جو سمجھ میں نہیں آ سکتا۔'' (دیکھو باب ششم)

کائنات ایک معمہ ہے، خاموشی کا تفاعل اور جدلیاتی وہ یا اس کے رو برو ہونے اور اس کے طلسمات و نیرنگ نظر سے معنی کا نور کاڑھنے اور جمال آفرینی کا کارگر طور ہیں۔ غالب کے اردو کلام سے کچھ مثالوں کو ہم پہلے دیکھ چکے ہیں۔ سبک ہندی میں یہ روایت صدیوں پر محیط ہے اور تہوں تک اتری ہوئی ہے۔ (۸) عرفی سے غالب تک کچھ اشعار دیکھیے، قند پارسی کی اپنی روایت ہے، مقامی جڑوں کا فلسفیانہ تفاعل کارگر نہ ہو اس سے انکار ممکن ہی نہیں۔

عرفی

مگر مشو چو تغافل نہ بینی کہ اہل رمز
لوح و قلم گذاشتہ تحریر می کنند

(تغافل نظر آئے تو بھی اس کا منکر نہ ہو، اہل رمز تو لوح وقلم کو ہٹا دیتے ہیں اور تحریر کرتے ہیں)

زباں زنکتہ فرو ماند و راز من باقیست
بضاعت سخن آخر شد و سخن باقیست

(زبان نکتہ بیان کرنے سے عاجز رہ گئی راز تو ابھی باقی ہے، سخن کی بضاعت تمام ہوئی لیکن سخن باقی ہے)

یک سخن نیست کہ خاموشی ازاں بہتر نیست
نیست علمے کہ فراموشی ازاں بہتر نیست

(ایک بھی سخن ایسا نہیں کہ خاموشی اس سے بہتر نہ ہو، ایک بھی علم ایسا نہیں کہ فراموشی اس سے بہتر نہ ہو)

محمد قلی سلیم

سازد خموش تا من حیرت فزودہ را
گوید شنودہ ام سخن ناشنودہ را

(تا کہ میں حیرت زدہ خاموش ہو جاؤں، معشوق کہتا ہے اس نے وہ بات سن لی ہے جو اس نے سنی ہی نہیں)

ظہوری

تو ادا سنج نہ ای ورنہ تغافل نگہ است
تو سخن سنج نہ ای ورنہ خموشی سخن است

(تو ادا سنج نہیں ورنہ تغافل بھی نگاہ ہے، تو سخن سنج نہیں ورنہ خموشی بھی سخن ہے)

فیضی

کاغذ و کلک چہ از سوز دلم برتابد
خس و خاشاک یک دو دم و آتش تیز است

(کاغذ قلم میرے سوز دل کو نہیں پا سکتے، خس و خاشاک میری مٹھی میں ہیں اور آگ بھڑکی ہوئی ہے)

نظیری

جوہر بینش من در تہ زنگار بماند
آں کہ آئینہ من ساخت نہ پرداخت دریغ
(میری بینش کا جوہر زنگار کی تہ میں چھپا رہا، افسوس کہ جس نے میرا آئینہ بنایا اسے پوری طرح نہ چمکایا)

ناصر علی سرہندی

رنگینی طرازد کارواں با شہرت عنقا
خموشی چون ز حد بیروں شود شور جرس دارد
(عنقا کا نظر نہ آنا اس کی مسلسل شہرت کا باعث ہے، خموشی بھی جب حد سے گزر جاتی ہے تو جرس کا شور بن جاتی ہے)

بیدل

ساز وحشت حقیقتے ساکن نیست
ظاہر ہرچند پر زند باطن نیست
گو ہر دو جہاں بہ گفتگو خوں گردد
حرفے کہ خامشی بہ رسد ممکن نیست
(ساز وحشت دراصل خاموش نہیں ہے۔ ظاہر کتنا ہی زور مارے وہ باطن نہیں ہو سکتا ہے۔ دونوں جہان گفتگو میں بھلے ہی خون ہو جائیں، حرف جو خاموشی تک پہنچ جائے اس تک پہنچنا ممکن نہیں)

ہیچ کس حدیث نہ گفتن نہ گفتہ ام
بر گوش خویش گفتہ ام و من نہ گفتہ ام
(میں نے کسی سے نہیں کہا کہ حدیث دل کسی سے نہ کہو، یہ بات میں نے فقط اپنے کان میں کہی ہے اور میں نے نہیں کہی ہے)

اے بسا آئینہ کز درد تغافل ہائے حسن
خاک شد در زیر زنگ و جوہرے پیدا نہ کرد
(ہائے کیسے کیسے آئینے حسن کے تغافل سے زنگ کی تہ میں دبے رہ گئے اور ان کا جوہر باہر نہ آ سکا)

اے بسا معنی کہ از نامحرمی ہائے زباں
باہمہ شوخی مقیم پردہ ہائے راز ماند
(افسوس کہ کیسے کیسے نادر معنی زبان کی نامحرمی سے راز کے پردوں میں دبے رہ گئے)

نیست بیدل غیر از اظہار عدم اندر جہاں
خاموشی پردہ از رخ برفگند آواز بود
(بیدل عدم کے اظہار کے سوا دنیا میں کچھ نہیں ہے، جیسے ہی خموشی رخ سے نقاب سرکاتی ہے آواز بن جاتی ہے)

سخن اگر ہمہ معنیست نیست بے کم و بیشے
عبارتیست خموشی کہ انتخاب نہ دارد
(سخن بھلے ہی سر بسر معنی ہو اس میں کمی بیشی کا امکان رہتا ہے، البتہ عبارت جو خموشی ہے اپنا جواب نہیں رکھتی)

گر بہ پرواز و گر بہ سعی تپیدن رفتم
رفتم اما ہمہ جا تا نہ رسیدن رفتم
(پرواز یا سعی سے میں بھاگتا دوڑتا پہنچا اور اگرچہ ہر جگہ پہنچا، لیکن گویا نہ پہنچنے تک پہنچا)

غالب

سخن ما ز لطافت نہ پذیرد تحریر
نہ شود گرد نمایاں ز رم توسن ما
(میرا سخن (بر بنائے لطافت) تحریر کی زد میں نہیں آ سکتا، میرے رم توسن کی خوبی ہے کہ اس سے گرد نہیں اٹھتی)

ناشدش نقشے کش تواں بہ کاغذ زد
بو کہ خواہد گہر ہائے معدنی دارد
(اس کا کوئی سخن کاغذ پر نہیں لکھا جا سکتا، خبر کرو کہ میرے پاس گہر ہیں جو معدن ہی سے نکالے جا سکتے ہیں)

طول سفر شوق چہ پرسی کہ دریں راہ
چوں گرد فرو ریخت صدا از جرس ما
(سفر شوق کی دوری کو کیا پوچھتے ہو کہ خود صدا مانند گرد جرس سے جھڑ گئی ہے) ❀❀

گوپی چند نارنگ کے اولین مضمون پر ایک نظر

• پروفیسر اسرار صفدری

اردو تحقیق، تنقید اور لسانیات میں اپنے بیش قیمتی [illegible]
ء سے وقف کرنے والے پروفیسر گوپی چند نارنگ مذکورہ تینوں شعبوں میں ایک نابغہ کی حیثیت اختیار کر چکے ہیں۔ ان میں محی الدین قادری زور اور کالی داس گپتا رضا کی روح اور آل احمد سرور اور احتشام حسین کی آتما بستی ہے۔ ان کا تہذیبی و لسانی مطالعہ بے حد وسیع ہے۔ ان کی جتنی گہری نظر ہند آریائی تہذیب پر ہے، اتنی ہی گہری نگاہ ہند ایرانی تہذیب پر بھی ہے۔ اس کی پہلی شہادت تب منظر عام پر آئی جب پروفیسر موصوف نے ۱۹۶۲ء میں "اردو غزل کے فکری سرمائے میں ہندوستانی ذہن کی کارفرمائی" لکھا، لیکن اس مضمون کی حیثیت نارنگی کی ایک قاش محض کی ہے۔ پوری نارنگی کا ظہور بصورت "اردو غزل اور ہندوستانی ذہن و تہذیب" کے معرض تصنیف میں آنے کے بعد ملا۔ یوں تو پوت کے پاؤں پالنے میں نظر آنے والی کہاوت ان کے اولین مضمون: "اکبر الہ آبادی سخن فہموں اور طرفداروں کے درمیان" کو دیکھ کر ہی ان پر منطبق ہو گئی تھی جو ۱۹۵۳ء میں شائع ہوا تھا، مگر جلد ہی انہوں نے ثابت بھی کر دیا کہ ان کا یہ کارنامہ کوئی تکا نہیں تھا۔ انہوں نے تواتر اور تسلسل کے ساتھ مضامین نو کے انبار لگا دیے اور اپنی جوانی کی بہاروں اور ضعیفی کی عزلت گزینیوں کو اردو زبان و ادب کی معیار سازی کے لیے وقف کر دی۔ "کاغذ آتش زدہ" کے دیباچہ کا یہ جملہ زبان حال و قال سے سب کچھ بیان کر دیتا ہے:

"ان مضامین کی بھی ایک کہانی ہے جس کی کئی کڑیاں
میری زندگی کی داستان سے جڑی ہوئی ہیں۔"

حالاں کہ مذکورہ کتاب میں گزشتہ پچاس برسوں کے محض ان مقالات و مضامین کو شامل کیا گیا ہے جو ان کی کسی کتاب کے مشمولات کا حصہ نہیں تھے۔ میرا موضوع اس کتاب کے مشمولات میں سے ایک ہے جسے پروفیسر نارنگ نے دلی کالج میں ایم۔اے کی تعلیم کے زمانے میں لکھا تھا اور جس کی اشاعت نیاز فتح پوری کی ادارت میں نکلنے والے ماہنامہ "نگار" میں ہوئی تھی۔ ان یادوں کو پروفیسر موصوف نے اپنے الفاظ میں یوں سمیٹا ہے:

"میں نے اپنا پہلا مضمون 'اکبر الہ آبادی' پر ۱۹۵۳ء میں اس
وقت لکھا جب میں دلی کالج میں ایم۔اے کر رہا تھا۔ اس
زمانے کے ادبی رسائل و جرائد میں 'نگار' کی بڑی دھوم تھی۔
چنانچہ میں نے یہ شکستہ بستہ تحریر نیاز فتح پوری کو بھجوا دی۔
چند روز میں ان کا دوسطری پوسٹ کارڈ ملا اور اگلے مہینے
مضمون 'نگار' میں شائع ہو گیا۔" (دیباچہ 'کاغذ آتش زدہ')

پروفیسر گوپی چند نارنگ اپنے اولین مضمون سے ہی تنقید کو تقریظ سے یکسر الگ کرتے نظر آتے ہیں اور تنقید میں اعتدال پسندی کی حمایت اور حقیقت پسندانہ تجزیے کی وکالت کرتے دکھائی دیتے ہیں۔ اس کے پہلے اقتباس سے ہی موصوف کے تنقیدی رویے اور رجحان کا اندازہ ہو جاتا ہے:

"کسی فن کار کے ساتھ جب کسی خاص طبقہ کی خوش
عقیدگی بڑھ جاتی ہے تو تنقید میں غیر معروضی انداز پیدا
ہونے لگتا ہے مثلاً آزادی کے بعد احیا پرستانہ ادبی
تجدید کا جو نیا دور شروع ہوا تو اس میں غیر ادبی اور تنگ
نظرانہ زاویے کو سامنے رکھا گیا جس سے تنقید کو بیجا
نقصان پہنچا۔" (کاغذ آتش زدہ، ص ۲۰)

اکبر کی ماضی پرستی اور مذہبی قدامت پرستی پر تان توڑنے والے ناقدوں خصوصاً مولانا عبدالماجد دریا آبادی اور مخمور اکبرآبادی کی تقریظانہ تنقید کی انہوں نے بڑی جرأت اور بے باکی سے گرفت کی ہے۔ انہیں مولانا موصوف کا یہ کہنا کہ:

"اکبر فطرت کی جانب سے رسول ہو کر آئے تھے"

گلے سے نہیں اترتا اور مخمور اکبرآبادی کا یہ قول کہ:

"اکبر کی تنقیص جو اصل میں تنقیص نہیں تجدید ہے، ترقی پسندی کا جواز ہے"

بھی وہ یک قلم رد کر دیتے ہیں۔ اس لئے نہیں کہ وہ اکبر کے مخالف ہیں بلکہ وہ اکبر کی تجدید اور حاشیہ بندی کے مخالف ہیں، کیوں کہ اس سے وہ اکبر الہ آبادی پس پردہ ہو جاتے ہیں، جو اصل میں ہیں۔ وہ اپنے اس مضمون کے تیسرے اقتباس کے قد کو بے جا کھینچ تان کر بلند کرنے کی کاوشوں کو خود اکبر کی بلند قامتی کے منافی سمجھتے ہیں۔ انہوں نے اپنے ابتدائی مطالعہ میں ہی یہ نتیجہ نکال لیا کہ اکبر کے ناقدین دو طرح کے ہیں۔ ایک گروہ ان ناقدوں کا جو اکبر کو رسالت کے منصب پر فائز کرتے ہیں اور دوسری جماعت ان تنقید نگاروں کی ہے جنہوں نے اکبر کے قد کے ساتھ خواہ مخواہ کی کھینچ تان نہیں کی ہے۔ رشید احمد صدیقی کو انہوں نے دوسری جماعت کا نمائندہ قرار دیا ہے اور اپنے دعویٰ کی شہادت و صداقت کے لئے رشید احمد صدیقی کا یہ قول پیش کیا ہے جس میں نہ تو معائب سے چشم پوشی ہے اور نہ محاسن کی بے جا مبالغہ آرائیاں ہیں:

"اکبر مشاق غزل گو اور روایتی قسم کے صوفی تھے۔ الفاظ کے الٹ پھیر سے ہنساتے تھے۔ جاگیرداری نظام کے لائے ہوئے مغربی خیالات اور طور طریقوں سے بدگمان، سرسید کے مخالف، ترقی پسند رجحانات سے خائف اور عورتوں کی تعلیم و آزادی کے دشمن تھے۔" (اکبر پر ایک نظر، رشید احمد صدیقی، علی گڑھ میگزین، اکبر نمبر، ص ۔۔)

دراصل جب پروفیسر نارنگ نے تنقید کے میدان میں قدم رکھا اس وقت اکبر کے ناقدین صرف ان کے موضوعات اور ان کے پس منظر کی تلاش و جستجو میں لگے تھے اور ان میں سے چند ان کے طریقۂ اسلوب کے امتیازات دریافت کر رہے تھے۔ اس اکبر پرستی کا نتیجہ یہ ہوا کہ اکبر کے دیگر شعری محاسن زیر بحث نہ آ سکے اور اکبر کا حقیقی قد نمایاں نہ ہو سکا تھا۔ لہٰذا پروفیسر موصوف حالی کے وضع کردہ شعری پیمانے سے بھی اکبر کے کلام کو تولنے کی دعوت دینے لگے اور عظیم شاعری اور عظیم شاعر کے لوازمات کو پرکھنے کے لئے رجوع کرنے لگے۔ چنانچہ موصوف حالی کی ہم نوائی کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

"کسی شاعر کو عظیم بننے کے لئے لازم ہے کہ اس کا مشاہدہ وسیع و عمیق ہو تا کہ وہ ادب میں اپنے عصر اور سماجی و انسانی مسائل کی سچی ترجمانی کر سکے۔ اس کے ساتھ یہ بھی ضروری ہے کہ تہذیبی و سماجی حقیقت نگاری کو موثر بنانے کے لئے وہ جذبہ خلوص بھی رکھتا ہو، حقائق حیات کا عقلی تجزیہ بھی کر سکے، اعلیٰ فکر و تخیل کا مالک ہو اور اس کا انداز بیان بھی دل نشین، صاف اور سادہ ہو۔"

لہٰذا پروفیسر موصوف نے ان ہی شرطوں پر کلام اکبر کو پرکھنے کی سعی احسن کی ہے اور اس کا اعتراف کیا ہے کہ اکبر مشاہدہ کی قوت رکھتے تھے اور اس کی حمایت میں رشید احمد صدیقی کا قول پیش کر کے اپنے مدعا کو ثابت کر دیا ہے۔ انہوں نے یہ بھی تسلیم کیا ہے کہ اکبر کا خلوص مسلم ہے، وہ سچے جذبات کے حامل اور درد مند دل کے مالک تھے۔ اس لئے قوم و ملت کی زبوں حالی سے وہ کڑھتے تھے اور رفتہ رفتہ یہی کڑھن طنز و ظرافت میں ڈھلتی چلی گئی اور وہ سل کو دل بنانے میں کامیاب تو ہو گئے اور دل کو قوت احساس بھی عطا کرنے میں کامیابی حاصل کر گئے، مگر ان دلوں کو وہ بصارت آمیز آنکھ نہ دے سکے جس سے حالات کو محسوس کرنے کے ساتھ ساتھ حالات کا جائزہ بھی لیا جا سکے۔ یہ وہ خط تقسیم ہے جہاں سے اس عہد کے اکبر کے ناقدین سرحد کے اس پار اور اس پار نظر آتے ہیں۔ چنانچہ وہ لکھتے ہیں:

"لیکن دیکھنا یہ ہے کہ کیا اکبر اس دل کو آنکھ بھی دے سکے یا نہیں اور ایسا کرنے سے ان کی عظمت پر کیا اثر پڑتا ہے۔ یہی وہ مقام ہے جہاں پہنچ کر اکبر پرست ادیب حقائق سے چشم پوشی کر جاتے ہیں۔ یہ بتانے کے لئے کہ اکبر کی شاعری دل کو رونے رلانے کے علاوہ واقعات حیات کو کا حربہ کیوں نہیں سکھاتی، اسے ازلی ماضی پرستی کی طرف کیوں لے جاتی ہے؟"

موصوف نے اکبر کے اس ادعا کے حوالے سے جو انہوں نے مولوی سید

امتیاز علی کو لکھا تھا۔ یہ ثابت کیا ہے کہ اکبر عقلی طور سے سائنسی ترقی اور مغرب کی سودمند ایجادات کے طرف دار تھے، مگر دلی طور سے رجعت پسند یا تنگ نظر تھے یا پھر فرار کے قائل تھے۔ نقار خانے میں طوطی کی آواز دب نہ جائے، اس لئے سید احتشام حسین کے مضمون "اکبر کے ذہن" کا جو اقتباس پیش کیا ہے، اس کے کلیدی جملے یہ ہیں:

"(الف) کسی مادی فلسفہ کا سہارا نہ ہونے کی وجہ سے
اکبر کوئی اثباتی تجویز پیش نہ کر سکتے تھے۔"

"(ب) وہ مسلمانوں کے زوال کی جستجو مادی حقائق
میں نہیں، اخلاقی کمزوریوں میں کرتے تھے۔"

گویا یہ صاحبان کہنا چاہتے ہیں کہ اکبر نے عہد کے تقاضا کے وسائل سے محض اپنی ضد کی خاطر بے اعتنائی برتی اور خود اپنے ہی نظریہ کہ:

"زمانے کا رنگ، زمانے کی ضرورتیں فیصلہ کرتی ہیں"

سے منحرف ہو گئے اور اخلاق کی سیڑھی لگا کر ارتقا کے ثریا پر کمندیں ڈالنے کی رٹ لگاتے رہے۔ مطلب یہ کہ اکبر الٰہ آبادی نے کائنات کا مطالعہ اور حالات کا مشاہدہ بنظر غائر کیا، مگر اس کی سودمند اور منفعت بخش تعبیریں پیش نہیں کر سکے۔ یہاں یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ کیا اکبر مدبر تھے؟ اگر نہیں تو پھر ایسی توقع کیوں؟ اور کیا فن میں مدبرانہ نصب العین کی گنجائش ہے اور کیا نصب العین کے اعلیٰ ہونے سے فن کار کا مقام اعلیٰ ہوتا ہے؟ میرے خیال سے ہرگز نہیں۔ فن کار کی بلندی یا پستی کی کسوٹی فن ہے، موضوع نہیں، تدبیر برائے عمل نہیں۔ اگر مان بھی لیں کہ اعلیٰ نصب العین اعلیٰ شاعری کو مزید عالی مرتبت بناتا ہے تو اکبر کے اعلیٰ نصب العین سے کس کو انکار ہو سکتا ہے۔ گاندھی جی ترکِ موالات کر کے ہیرو بن گئے اور ہمارے کچھ ناقدین نے اسی کی پاداش میں اکبر کو زیرو بنا دیا۔ اکبر نے بھی تو اپنی شاعری سے ترکِ موالات کی تحریک ہی کا بگل بجایا تھا۔ بس فرق صرف اتنا ہے کہ گاندھی جی کی پشت پر قوم کھڑی تھی اور اکبر تن تنہا تھے۔

پروفیسر نارنگ نے اپنے پہلے ہی مضمون میں اکبر کے مداحوں اور اکبر کے مخالفوں کو متوازی طور سے پیش کر کے اپنے اعتدال پسند نظریہ کو حمایت و شہادت کے ساتھ صفحۂ قرطاس کے حوالے کیا ہے تاکہ دودھ کا دودھ اور پانی کا پانی ہو جائے، لیکن یہ سند ہے کہ اعتدال پسندی کا ہرگز یہ مطلب نہیں کہ تنقید کو معلق کر دیا جائے بلکہ اس کا منشا یہ ہے کہ جو جو اور جتنا جتنا ہے، اس کا تجزیہ کر کے حتمی رائے قائم کی جائے جیسا کہ ڈاکٹر اعجاز حسین نے کہا ہے کہ ان کے لہجے میں بھی نرمی اور نظریہ میں بھی اپنائیت ہے، طرف دارانہ یا مخالفانہ تندی نہیں ہے:

"ان کی شاعری کے مواد کے لئے روزمرہ کے مسائل اور
کچھ خاص خاص اشخاص ہیں جن کی خصوصیات وقتی طور
پر فضا میں رائج ہیں اور پھر زمانہ کی بدلتی ہوئی قدروں کے
ساتھ ختم ہو جاتی ہیں، لیکن اگر ان میں مسائل و اشخاص کو
اور زیادہ اچھی لطافت کے ساتھ پیش کرتے تو غالباً فن اور
اکبر دونوں ہمیشہ کی زندگی پا جاتے۔"

تنقید کا یہ ہمدردانہ اور مشیرانہ انداز بہت کم لوگوں کے حصے میں آیا ہے، لیکن جب جواں سال نارنگ سلیم احمد کے مضمون "اکبر کی تنگ نظری" سے ایک اقتباس بطور نمونہ پیش کر کے اپنا نظریہ ثبت کرتے ہیں تو ان کا زورِ تنقید قدرے تندی اختیار کر جاتا ہے اور سلیم احمد اکبر کی تنگ نظری کا جو جواز پیش کرتے ہیں، اس کی ان الفاظ میں خبر لیتے ہیں:

"لیکن اکبر کے طنز میں جو جھلاہٹ اور تنگی ہے، وہ ان کی
شعری قدامت پرستی کی غماز ہے، جس نے ان کی نگاہ کو سطحی
اور ان کی فکر کے دائرہ کو محدود کر دیا تھا۔ ان کی شاعری کا
تجزیہ کرنے سے یہ بات اور زیادہ واضح ہو جاتی ہے۔"

جعفر زٹلی سے لے کر اکبر تک مزاحیہ شاعری میں وسیع خلا سا نظر آتا ہے۔ نظیر اکبر آبادی کی ہلکی ظرافت اور غالب کی انفرادی و امتیازی ظرافت سے قطع نظر حالاں کہ اکبر کے بعد ظریفانہ اور مزاحیہ شاعروں کا ایک سلسلہ نظر آتا ہے، مگر ادبی مباحثوں میں اکبر کے سوا کسی کا خاطر خواہ ذکر نہیں ہوتا۔ ظرافت و مزاح نگاری کے ارتقا کا جائزہ لیتے وقت محض ان کا ضمناً ذکر ہوتا ہے۔ البتہ یہ بھی درست ہے کہ جعفر زٹلی کو عذاب دار و رسن سے گزرنا پڑا، جب کہ اکبر کو عتاب ناقدین کو برداشت کرنا پڑا۔ اردو

ایک شائستہ اور مہذب زبان ہے، لہٰذا اس کی اصناف بھی انہیں فطری
صفات سے متصف ہیں اس لئے اکبر سے پہلے اور اکبر کے بعد ظریفانہ
مزاحیہ شاعری کو وقعت کی نگاہ سے نہیں دیکھا گیا۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ
مزاحیہ و ظریفانہ شاعر علی الخصوص خیال سے اور بالعموم لفظوں کے الٹ
پھیر یا گورکھ دھندوں سے مزاح و ظرافت کی کیفیت پیدا کرتا ہے۔ لہٰذا
ایسی شاعری میں بلند خیالی، تخیل کی بلند پروازی، اعلیٰ اقدار اور شائستگی کی
تلاش بے سود ہے۔ ایسا شاعر تو بس "ہم کو آئینہ دکھاتا ہے، دکھاتے
ہیں" میں یقین رکھتا ہے۔ وہ آئینہ میں منعکس اشیا کی ماہیت، افادیت،
اہمیت اور جاذبیت پر خامہ فرسائی نہیں کرتا۔ اسے ذرا اور واضح کروں تو
وہ ایسے آئینوں کا استعمال کرتا ہے، جس میں اشیا یا دے بالکل مضحکہ خیز
بن جاتے ہیں اور اپنی اصلیت اور حقیقت کھو دیتے ہیں یعنی ایسے آئینے میں
عکس یا تو بے ڈول، حد سے زیادہ بڑا یا بے حد کوتاہ اور بے بضاعت بن
جاتا ہے اور لطف کی بات یہ ہے کہ انسان اپنی اس ہیئت کذائی سے لطف
اندوز بھی ہوتا ہے اور زاویے بدل بدل کر اپنی عجیب الخلقت ہیئت کو
دیکھتا ہے اور مزاح کی کیفیت سے خود کو شرابور کرتا ہے۔ لہٰذا اکبر سے میر کی
غنائیت، غالب کی گہری معنویت، مومن کی خیال کی ندرت، نیرنگیت، اقبال کی
آفاقیت اور فیض کی ترقی پسندیت کی توقع ہی بے سود ہے۔

باور ہو کر تو آموز ہو رنگ نے اکبر کی کلیات سے اس مضمون میں
صرف سوا اشعار رقم کیے ہیں اور فقط ان ہی اشعار اور تیرہ حوالوں سے یا آخر
وہ یہ رائے قائم کرتے ہیں یا مقتدر آرا کی حمایت کرتے ہوئے کہتے
ہیں کہ اکبر، رجعت پسند، ماضی پرست، فکر ضدین کے دلدادہ، قدامت پرست،
مشرق کے علم بردار اور مغرب کے لئے کھوار ہیں۔ وہ اجتہاد کے حامی اور
ارتقا کے مخالف ہیں اور وہ یہ سب اپنی ذاتی تسکین کے لئے کرتے ہیں،
اپنی انا کے تحفظ کے لئے کرتے ہیں۔ ان کے مراسلے جسٹس اکبر کے
مراسلے ہیں، جبکہ ان کی شاعری شاعر اکبر الہ آبادی کی شاعری ہے۔
یہی وجہ ہے کہ جسٹس اکبر متانت اور مصالحت سے کام لیتے ہیں، جب کہ
شاعر اکبر ظرافت کی چاشنی میں ڈبو کر طنز کا تیر چلاتے ہیں۔ ظرافت کی
خوشبو سے معطر کر کے ملامت کی سنگ باری کرتے ہیں۔ شخصیت کی
اس دوئی کی وجہ سے اکبر جس کشمکش سے دوچار ہوئے ہوں گے، وہ اکبر کا
دل ہی جانتا ہوگا۔ فرائض منصبی اور فرائض دلی کی اسی کشمکش کی وجہ سے
ان کے طنز و مزاح میں (خصوصاً آخری ایام میں) قدرے جھلاہٹ
اور چڑچڑاہٹ سرایت کر گئی تھی۔ چنانچہ ورد رنگ لکھتے ہیں:

> "اکبر کا تضاد بھی کم دلچسپ نہیں کہ دنیا بھر کے
> مزاحیہ ادب میں ہمیشہ ماضی پر طنز ملتی ہے (پروف کی
> غلطی سے 'طنز' کی بجائے 'ملتی' درج ہوگیا ہے) لیکن اکبر
> ماضی کے مداح اور قریشی تھے اور وہ بھی صرف زندگی کے
> معاملے میں، زبان وادب کے معاملے میں نہیں۔"

پہلی بات تو یہ کہ تضاد طنز و ظرافت کا عنصر خاص ہے۔ دوسری بات یہ کہ
مزاحیہ ادب میں ہمیشہ ماضی پر طنز نہیں ملتا بلکہ عصر رواں پر بھی بھرپور طنز
ملتا ہے، سچ تو یہ ہے کہ کثرت سے ملتا ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ ماضی کا
مطالعہ کم لوگوں نے کیا ہوتا ہے (یعنی کم مزاح نگاروں نے) اس کے
برعکس عصر حاضر ان کے سامنے بے پردہ اور مجسم کھلے ہوئے آئینے کی
شکل ہوتا ہے، جس پر وہ ہر ہر زاویے سے طنز کرنے کے متحمل بن
جاتے ہیں۔ دراصل ماضی پر طنز خصوصاً اس زمانے کی اعلیٰ قدروں پر،
صحت مند روایت کے منکر اور اقدار دیرینہ کے مخالف ہی کرتے ہیں۔
زمانے بدلتے ہیں تو قدریں بھی بدلتی ہیں۔ اس کا یہ ہرگز مطلب نہیں
ہوتا کہ پرانی قدریں لائق ملامت تھیں۔ ایسے لوگوں کو یاد رکھنا چاہیے کہ
آج وہ جن قدروں پر نازاں ہیں کل وہ بھی اسی لائق تصور کی جائیں گی
اور وہ بھی طنز و تشنیع کا ہدف بنیں گی۔

حقیقت یہ ہے کہ طنزیہ مزاحیہ شاعری اپنے مخصوص اسلوب
اور دلکشی کی وجہ سے لائق التفات تو ہے اور قابل اعتنا ٹھہرتی ہے۔
انشائیہ میں جس طرح بے تکے میں تک (Sense in non-sense) کی
بات پنہاں ہوتی ہے اسی طرح مزاحیہ شاعری میں بھی بظاہر لفظوں کا الٹ
پھیر یا قافیہ کی بندش ہوتی ہے، لیکن اس میں جو تک کی بات
(Senseful matter) ہوتی ہے اس تک رسائی اس کا طنز کرتا ہے۔
اس میں بھی انشائیہ کی مانند معلومات کا خزانہ نہاں یا عیاں نہیں ہوتا ہے۔ یہ

بھی اشتراکیت کی شکل ہماری یافت معلومات کا محاسبہ کرنے پر مجبور کرتا ہے یا پھر حاصل شدہ محسوسات کی تہہ تک زمین پر اترنے کی تلقین کرتا ہے۔ اس لئے طنز کی افادیت بہر طور مسلم ہوتی ہے، خواہ یہ افادیت ذہنی نوع کی ہو یا مادی قسم کی۔ اس حوالے سے گوپی چند نارنگ کے نظریہ پر ایک نظر ڈالی جائے:

"اکبر کی مقبولیت کا راز ان کے طرزِ بیان میں مضمر ہے۔ یہ مسلّم ہے کہ اردو شاعری میں اکبر پہلے شاعر ہیں جنھوں نے آرائشِ خیال صرف ظرافت کی مدد سے کی اور بحیثیت ایک مزاح نگار کے اردو میں وہ ایک مسلسل مقام رکھتے ہیں، لیکن جہاں کہیں بھی اکبر سائنس، تسخیرِ فطرت، فلسفہ اور ارتقائے انسانی کے بارے میں اپنے خیالات کا اظہار کرتے ہیں، طنز کی افادی حیثیت ختم ہو جاتی ہے اور اس کے ساتھ جب ان کی ذہنی آسودگی اور قدامت پرستی بھی شامل ہو جاتی ہے تو ان کا مزاح، مزاح نہیں رہتا، مرثیہ بن جاتا ہے۔"

ہمیں یہ فراموش نہیں کرنا چاہیے کہ ظرافت نگار کا اولین مقصد قاری یا سامع کو ہر طرح کی کشمکش، اضطراب، انتشار، الجھنوں اور پریشانیوں سے چند گھڑی کے لئے آزاد کرنا اور ہنسانا اور گدگدانا ہوتا ہے۔ داستان گوئی کے زمانے میں بھی درباروں اور ایوانوں میں خوابیدہ سراؤں اور مسخروں کو اسی غرض کے تحت رکھا جاتا تھا۔ یہ تفننِ طبع کا سامان بہم نہیں پہنچاتے تھے مگر تسکینِ اضطراب اور نجاتِ الجھن کے باعث ضرور تھے۔ ان کی موجودگی اسی مخصوص افادیت کی غمازی کرتی ہے۔ اسی لئے اکبر کے ناقدین سے استفادہ کرتے ہوئے خود نارنگ نے اکبر کے طنز کی افادیت کو مغرب کے احتجاج کے باعث زائل قرار دیا ہے۔ کیا سرکس کا ایک عجیب الوضع اور غریب الخلقت جوکر اپنے ساتھی کے گر کر بے ہوش ہونے پر اگر ماتم کرتا ہے اور سینہ کوبی کرتے ہوئے بین کرتا ہے تو سامعین کیا روتے ہیں؟ نہیں، بلکہ کھلکھلا کر ہنس پڑتے ہیں۔ اس کے برعکس اگر مجلسِ عزا میں کوئی مصنوعی یا رسمی بین بھی کرتا ہے تو حاضرین کی کیسی رقت آمیز حالت ہو جاتی ہے۔ اس لئے اکبر پر یہ اعتراض کرنا کہ انہوں نے نئی قدروں کو تسلیم نہیں کیا، سائنسی انکشافات کو نہیں سراہا، مغرب کی افادی دین کی پذیرائی نہیں کی، بے جا ہے۔ کیوں کہ یہ شیوہ سنجیدگی، بردباری اور وقار کا متحمل و متقاضی ہوتا ہے، طنز و مزاح کا نہیں۔ کیوں کہ مزاح عموماً الٹے پلٹے اور اٹ پٹے اعتراضات سے ہی پیدا ہوتا ہے اور اگر اس میں گدگداہٹ آمیز طنز بھی شامل ہو جاتا ہے تو گویا ہر مقصود ہاتھ لگ جاتا ہے۔ اکبر کا ایک شعر دیکھیں جس کا مصرع اولیٰ نہایت طمطراق آمیز، علامات انقلاب پرور اور اعلامیہ نما نظر آتا ہے مگر دوسرے مصرع میں فقط ایک لفظ "خبطی" کے در آنے سے نشاط آگیں مزاح میں مبتدل ہو گیا ہے۔

ہم ایسی کتابیں قابلِ ضبطی سمجھتے ہیں
کہ جن کو پڑھ کے لڑکے باپ کو خبطی سمجھتے ہیں

میرا مقصود اکبر کے شعری خصائص کو بیان کرنا نہیں ہے بلکہ تو نیز نارنگ کے تنقیدی میلانات اور تنقیدی رویوں کے نقطۂ آغاز کے سرے کو آج کے نارنگ جو ہمارا اردو زبان و ادب ہیں، کے نقطۂ منتہا سے ملانا ہے۔ جب ہم اس کے ابتدائی سرے کو پکڑ کر موجودہ نارنگ تک رسائی حاصل کرتے ہیں تو بے اختیار کہہ پڑتے ہیں کہ آج کے نارنگ نقش اول گزشتہ والے نارنگ کے بطن سے ہی نکلے ہیں۔ دراصل سیپ کے منہ میں اس مخصوص چلمن کی بوند پہلی ہی بارش میں پڑ چکی تھی جو افزائش در کا سبب بنی ہے۔ لہٰذا اب ہمیں یہ کہنے کی چنداں ضرورت نہیں کہ ع

دیکھیں کیا گزرے ہے قطرے پہ گہر ہونے تک

اب تو وہ قطرہ مخصوص زر نایاب بن چکا ہے، ذرہ آفتاب بن چکا ہے جس کے اشعاع سے تنقید و تحقیق کا ایک ایک عنصر حرارت پا کر نئے شیشے میں افزائش پا رہا ہے۔ اس اعتبار سے یہ شعر ان پر بالکل صادق آتا ہے۔

سورج ہوں، زندگی کی رمق چھوڑ جاؤں گا
میں ڈوب بھی گیا تو شفق چھوڑ جاؤں گا

❀❀❀

Prof. Asrar Sadri
Head, Deptt.of Urdu
Womens' College, Samastipur

گوپی چند نارنگ بحیثیت اسلوبیاتی نقاد

• بہزاد محمدی

ادب کے تحقیقی میدان میں اس قدر بھیڑ ہے کہ اپنی موجودگی کا ثبوت دینے کے لئے امتیازی حرکت و عمل ناگزیر ہے۔ یہ بھیڑ تنقیدی ادب کے میدان میں بھی کم نہیں۔ لہٰذا یہاں بھی شناخت قائم کرنے کے لئے کارہائے نمایاں انجام دینا شرط ہے۔ کامیاب استاد، مستند معمار ادب، معتبر محقق، دیدہ ور نقاد، بلند مرتبہ ماہر لسانیات اور فعال دانشور پروفیسر گوپی چند نارنگ نے اپنے اسلوب، علمی و ادبی جستجو، وسعت مطالعہ اور تجربہ، تیز مشاہدہ کی وجہ سے دنیائے زبان و ادب میں بلا شبہ وہ کارہائے نمایاں انجام دیے ہیں کہ ان کی کثیر الجہات شخصیت اپنی ذات میں ایک انجمن، ایک ادارہ قرار پاتی ہے۔ عالمگیر شہرت و مقبولیت کے مالک جناب نارنگ کی ادبی خدمات کا دائرہ اتنا وسیع ہے کہ ان کی حیثیت غیر مشروط نقاد کی ہے۔ ان کی جملہ ادبی خدمات سے تہذیب و ثقافت، ادبی فکر و فلسفہ اور زبان و ادب کو ایک نئی بشارت ملتی ہے اور یہ بشارت ان کی بصیرت اور فکر و دانش پر دال ہے۔ اردو کے کلاسیکی ادب سے لے کر جدید ترین رجحانات تک ان کی آشنائی قابل رشک ہے۔ قدیم ادبیات پر نظر رکھتے ہوئے وہ اردو ادب کے بدلتے ہوئے تیور کا بھی مطالعہ کرتے رہے ہیں۔ ترقی پسندی اور جدیدیت کا مطالعہ اپنے طور پر کرنے والے پروفیسر نارنگ نے شعر و ادب کی مختلف جہات کو اپنے مضامین اور کتابوں میں سمیٹنے کی کوشش کی ہے۔ نظریہ اسلوبیات اور اسلوبیاتی تجزیہ ان کی ایک ایسی ہی تنقیدی رو ہے۔

اسلوبیاتی تجزیہ وہ تنقیدی حکمت عملی ہے جس کے تحت روایتی تنقید کے موضوع کا تاثراتی انداز کے بجائے ادبی فن پارے کے اسلوب کا تجزیہ معروضی، لسانی اور سائنٹفک بنیادوں پر کیا جاتا ہے۔ اس طرح کے تجزیے میں ان لسانی امتیازات کو نشان زد کیا جاتا ہے، جس کی وجہ سے کسی فن پارے، مصنف، شاعر، ہیئت، صنف یا عہد کی شناخت ممکن ہو۔ پروفیسر گوپی چند نارنگ کے مطابق یہ امتیازات صوتیاتی، لفظیاتی، نحویاتی، بدیعی یا عروضی ہو سکتے ہیں۔ اس تجزیے میں سائنسی طور پر محض کسی ایک لسانی سطح کا تجزیہ کیا جاتا ہے۔ اسلوبیاتی تجزیہ زبان کی کسی بھی سطح کو لے کر ممکن ہے۔ یہ تجزیہ مصنف کی پہچان میں معاون ثابت ہوتا ہے کیونکہ اسلوب شخصیت کا آئینہ ہے۔ مایہ ناز ادیب اور عظیم نقاد پروفیسر گوپی چند نارنگ نے ان خیالات کا اظہار 1989 میں منصۂ شہود پر آئی اپنی کتاب "ادبی تنقید اور اسلوبیات" میں کیا ہے۔ اس کتاب میں ان کے وہ مضامین شامل ہیں جن میں بالواسطہ یا بلاواسطہ اسلوبیات سے مدد لی گئی ہے۔ اس نوعیت کے مضامین نارنگ کی دوسری کتابوں میں بھی ہیں۔

گرانقدر مضامین پر مشتمل تصنیف "ادبی تنقید اور اسلوبیات" کے پہلے مضمون میں جو اسی عنوان سے لکھا گیا ہے، پروفیسر نارنگ نے اسلوبیات کا تعارف و تجزیہ پیش کرتے ہوئے اس سے متعلق محققانہ اور عالمانہ گفتگو مکمل کی ہے۔ اسے سمجھنے اور سمجھانے کی ان کی کاوش پہلودار اور متاثر کن ہے۔ بقول ان کے "اسلوبیات تنقید کی نئی اصطلاح ہے تنقید کا نیا دو ہے۔" یہ بیسویں صدی کی پچھلی دہائی کی دین ہے۔ ان کا ماننا ہے کہ اسلوبیات کا تصور جدید لسانیات نے دیا ہے۔ یہ اطلاقی لسانیات کی وہ شاخ ہے جو ادبی اظہار کی ماہیت، عوامل اور خصائص سے بحث کرتی ہے۔ اسلوبیات کی طویل اور مدلل بحث میں پروفیسر نارنگ نے دعویٰ کیا ہے کہ اسلوبیات سے ادب کی افہام و تفہیم اور تحسین کاری کے کام میں جو مدد مل سکتی ہے وہ کسی اور ذریعے سے ممکن نہیں۔ ان کا بیان ہے کہ اسلوبیات کو سمجھے بغیر یا لسانیات کے بنیادی اصول و ضوابط کو جانے بغیر نظریہ ساختیات کو نیز ان تمام فلسفیانہ مباحث کو جو پس ساختیات کے

تحت آتے ہیں سمجھنا ممکن نہیں۔ گوپی چند نارنگ کے پیش نظر تنقید کے دو نئے ضابطے ہیں، اسلوبیات اور ساختیات۔ انہیں کے حوالے سے دنیائے ادب میں نئے فلسفیانہ مباحث پیدا ہوئے ہیں۔ گو کہ اپنی تصنیف "ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات" میں انہوں نے نظریۂ ساختیات کی تفصیل پیش کی ہے، لیکن تاریخی اعتبار سے اسلوبیات کے مباحث ان کے نزدیک مقدم ہیں۔

اسلوبیات، اسلوب کا جدید تصور ہے۔ ادب کی کوئی پہچان اسلوب کے بغیر مکمل نہیں، یہ ادبی اظہار کا زیور ہے۔ نارنگ کے خیال میں اسلوبیات کی رو سے اسلوب کی حیثیت ادبی اظہار میں اضافی نہیں بلکہ اصلی ہے۔ اسلوبیات، اسلوب کے مسئلے سے تاثراتی طور پر نہیں بلکہ معروضی طور پر بحث کرتی ہے، نسبتاً قطعیت کے ساتھ اس کا جائزہ لیتی ہے اور مدلل سائنسی صحت کے ساتھ نتائج برآمد کرتی ہے۔ اسلوبیات یا ادبی اسلوبیات ادب یا ادبی اظہار کی ماہیت سے سروکار رکھتی ہے اس ادب سے جو تہذیب انسانی کا مظہر بلکہ خاص مظہر ہے۔ نارنگ کے مطابق اسلوبیات کا بنیادی تصور یہ ہے کہ کوئی خیال، تصور، جذبہ یا احساس، زبان میں کئی طرح سے بیان کیا جاسکتا ہے۔ اس کے پیرایۂ بیان میں آزادیٔ اختیار حاصل ہے اور اس آزادی کا تعلق شعور اور لاشعور دونوں سے ہے۔ اسلوبیات میں پیرایۂ بیان کے جملہ امکانات کا تصور زماں، مکاں اور سماج کے تصور کو جنم دیتا ہے۔ ادبی اسلوبیات تجزیاتی طریق کار کے استعمال سے تخلیقی اظہار کے پیرایوں کی نوعیت کا تعین کر کے ان کی درجہ بندی کرتی ہے۔ وہ اس بات کی نشاندہی کرتی ہے کہ فنکار نے ممکنہ تمام لسانی امکانات میں سے اپنے طرز بیان کا انتخاب کس طرح کیا ہے اور اس سے جو اسلوب وجود میں آیا ہے اس کے امتیازات یا خصائص کیا ہیں۔ عمومی و فطری انداز سے یہ کتنا مختلف ہے۔ نئی تنقید سے اسلوبیات کو جداگانہ بتاتے ہوئے نارنگ نے لکھا ہے کہ اسلوبیات میں اسلوب کا تصور، تجزیاتی و معروضی نوعیت رکھنے کے باوجود تاریخی سماجی بحث کی راہ کو کھلا رکھتا ہے۔

پروفیسر نارنگ کی رائے ہے کہ اسلوبیات کی مدد سے یہ معلوم کیا جا سکتا ہے کہ کس عہد میں کونسا اسلوب رائج تھا یا کس عہد کی زبان کے لسانی امتیازات کیا تھے۔ اسلوبیات کی مدد سے یہ بھی پتہ لگایا جاسکتا ہے کہ باہم دگر مختلف اصناف کا اسلوبیاتی امتیاز کیا ہے اور یہ کہ پیرایۂ بیان کی سطح پر وہ کس طرح ایک دوسرے سے الگ ہیں۔ نارنگ نے یہ واضح کیا ہے کہ ادبی اسلوبیات کا خاص کام ادبی اظہار میں لفظوں کی ظاہری سطح کے پیچھے لسانی امتیازات سے طرح طرح کی ادبی خوبیوں کی پہچان کرنا ہے۔ اسلوبیات کے ذریعے مصنف کے لسانی امتیاز کا پتہ لگایا جاسکتا ہے اور اس کی شناخت حتمی طور پر کی جاسکتی ہے۔ اسلوبیات کے ذیل میں آنے والے تجزیے ہیں۔ معروضی تجزیے سے کسی شعری ہیئت یا مصنف کے بارے میں عمومی نتائج کا اخذ کیا جانا یا کسی مصنف یا فن پارے کے لسانی خصائص کے تعین میں مدد لیا جانا۔ اسلوبیات میں نتائج اخذ کرتے ہوئے بقول نارنگ اس خطرے سے آگاہ رہنا ضروری ہے کہ اسلوبیاتی تجزیہ محض میکانکی تجزیہ نہیں۔ اسلوبیات، جمالیات سے اس طرح علاقہ نہیں رکھتی جس طرح ادبی تنقید رکھتی ہے۔ اسلوبیات کے پاس قدر کا تعین نہیں۔ نارنگ نے اپنی تحریر میں اسلوبیات اور ادبی تنقید کا رشتہ بھی استوار کیا ہے کہ اسلوبیات ادبی تنقید کا بدل نہیں ہے۔ اسے اس کا دعویٰ بھی نہیں، البتہ اسلوبیات تنقید کی مدد کرسکتی ہے اور اسے نئی روشنی سے ہمکنار کرسکتی ہے۔ یہ ادبی تنقید کو لسانی حسن کاری کے رازوں، لفظوں کے تخلیقی استعمال کے نازک فرق اور پیچیدہ تنظیمیاتی اور معنیاتی امتیازات سے آگاہ کرسکتی ہے۔ ادب کی تحسین کاری اور تعین قدر کا کام ادبی تنقید اور جمالیات کا ہے اسلوبیات کا نہیں۔ اسلوبیات ادبی تنقید کے ہاتھوں میں ایک معروضی حربہ ہے۔

اسلوبیاتی تجزیے سے متعلق اعتراضات کی بھی نارنگ نے نشاندہی کی ہے۔ ان کے خیال میں اسلوبیات کی سب سے بڑی کمزوری یہ ہے کہ بیشتر فن پاروں کے لئے اس کا استعمال نہایت ہی مشکل ہے۔ اسلوبیات پر اعتراض کی ایک وجہ یہ بھی ہے کہ یہ مخصوص اصطلاحات کا استعمال کرتی ہے، جو کہ لسانیات سے ماخوذ ہیں۔

اسلوبیات عام قاری کی دسترس سے باہر ہے۔ قاری سے رشتے کا انقطاع وہ قیمت ہے جو اسلوبیات کو اپنی سائنسی بنیادوں کی وجہ سے بہر حال چکانا پڑتی ہے۔ لہٰذا اس کی حدوں کو وسیع کرنے کی ضرورت ہے۔ نارنگ نے ریفاٹر کے حوالے سے لکھا ہے کہ اسلوبیات یہ تو بتا سکتی ہے کہ مختلف لسانی خصائص میں سے کسی فن کے اپنے امتیازی خصائص کیا ہیں، لیکن اس کا فیصلہ کیسے کیا جائے گا وہ کون سے خصائص ہیں جو کسی فن پارے کو جمالیاتی اعتبار سے زیادہ موثر بناتے ہیں اور ان کا تعین کس طرح کیا جائے گا۔ اسلوبیات پر لکھنے والوں میں روسی، فرانسیسی، برطانوی، جرمن اور امریکی ماہر لسانیات پیش پیش رہے ہیں۔ ان میں ممتاز ترین نام ہیں: رومان جیکب سن، ولیم سٹرز، مائکل ریفاٹر، سٹیفن المان، اور رچرڈ اوہمان۔ الغرض اسلوبیات کو کسی خاص ملک یا قوم کے نظریے سے وابستہ کرنا بے خبری کے مترادف ہے۔ اسے ترقی دینے میں سب کی شمولیت رہی ہے۔ اسلوبیات کے موضوع پر کئی بین الاقوامی سیمینار اور کانفرنس بھی منعقد ہو چکی ہیں، جن کی رودادوں میں وہ اہم مقالات بھی ملتے ہیں جنہوں نے اس کی بحث کو آگے بڑھانے میں اور اس کو ایک ضابطہ علم کی حیثیت سے مستحکم کرنے میں کلیدی کردار ادا کیا ہے۔

پروفیسر گوپی چند نارنگ نے اردو اسلوبیات کی صورت حال پر بھی نگاہ کی ہے۔ ان کا مشاہدہ ہے کہ اردو میں اسلوبیات کا سرمایہ زیادہ وقیع نہیں ہے، اس لئے کہ لسانیات کو ادبی مطالعے میں برت سکنے پر قادر لوگوں کی تعداد بہت کم ہے۔ اردو میں اس کا آغاز مسعود حسین خاں کی تحریروں سے ہوتا ہے۔ پھر مغنی تبسم کی تنقیدوں میں اس کی جھلک ملتی ہے۔ مرزا خلیل بیگ کی تحریروں میں بھی ایسے تجزیے ہیں مگر یہ سب صوتیاتی اور عروض کے حوالے سے ہیں۔ نارنگ نے گیان چند جین کو روایتی تنقید لکھنے والوں کے زمرے میں رکھا ہے حالانکہ وہ ماہر لسانیات ہیں جبکہ ماہر لسانیات نہیں ہوتے ہوئے شمس الرحمن فاروقی کے لسانی اور عروضی مباحث میں اسلوبیات کے اثر کے وہ قائل نظر آتے ہیں۔ اردو میں اسلوبیات کا دائرہ وسیع نہیں مگر اسلوبیاتی مباحث کا دائرہ نہایت وسیع ہے۔ نارنگ نے اس حوالے سے اپنے موقف کی وضاحت کی ہے۔ انہوں نے گیان چند جین کے مضمون ''اسلوبیاتی تنقید پر ایک نظر'' اور اس کے جواب میں لکھے گئے مرزا خلیل بیگ کے مضمون ''اسلوبیاتی تنقید پر ایک اور نظر'' کا تقابلی مطالعہ بھی پیش کیا ہے۔ انہوں نے اس قبیل کی دوسری تحریرات کا بھی ذکر کیا ہے۔

اسلوبیات سے دوسرے لوگوں نے کتنا استفادہ کیا، یہ الگ بحث ہے۔ اس سے قطع نظر یہ عمل دیدنی ہے کہ پروفیسر نارنگ نے اپنی تنقید میں اس رویے کا استعمال کیا ہے۔ ''ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات'' میں انہوں نے صرف شاعری کی تنقید کی ہے، لیکن ان کا اسلوبیاتی مطالعہ فقط شاعری تک محدود نہیں بلکہ فکشن کے مطالعے میں بھی نارنگ نے اسلوبیات سے کام لیا ہے۔ وہ اسلوبیات کو ادبی مطالعے کے لئے ایک مدت سے برتتے، آزماتے اور پرکھتے رہے ہیں۔ نتیجتاً یہ رویہ ان کے تنقیدی مزاج کا حصہ بن گیا ہے۔ نارنگ اسلوبیات کی نظریاتی بنیادوں پر قلم اٹھانے والوں میں شمار کئے جاتے ہیں۔ اپنے تنقیدی مضامین کے لئے انہوں نے الگ راہ اختیار کی ہے جو اسلوبیاتی تجزیے کی راہ ہے۔ ان کی تحریر اس معنی میں بھی جداگانہ ہے کہ وہ مثالیں اپنے ہی مضامین سے دیتے ہیں۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ نارنگ کے مضامین اس طرح کے ہیں بھی۔ ان کے اسلوبیاتی تجزیے سے متعلق مامون ایمن کی درج ذیل رائے ہے:

> ''زبان کے ضمن میں نارنگ املا، لفظیات اور عروض کو خاص توجہ دیتا ہے۔ وہ لفظ سے معنی، معنی سے متن اور متن سے مفہوم اخذ کرنے کی دعوت دیتا ہے۔ وہ سماج اور زبان کے امتزاج سے لسانی بنیاد پر تخلیق کا جائزہ لیتا ہے۔ وہ اسی جائزہ کو اسلوب کا ایک بنیادی رخ قرار دیتا ہے۔''

پروفیسر گوپی چند نارنگ کا ذوق نظر اتنا پالیدہ اور روایت آگاہ ہے کہ ان کا اسلوبیاتی مطالعہ روشن اور معلومات افزا ہے۔ اسلوبیاتی تجزیے سے

متعلق دعوے کی دلیل کے طور پر انہوں نے کئی مضامین تحریر کئے ہیں۔

''اسلوبیات میر'' اس طرح کا ان کا پہلا مضمون ہے جس میں میر کی اسلوبیاتی شناخت قائم کرنے کے لئے ان کے بنیادی اسلوبیاتی امتیازات کو نارنگ نے اجاگر کیا ہے۔ اس سلسلے کے ان کے سارے ادبی مباحث اپنی ذہنی غذا اسلوبیاتی تجزیے سے حاصل کرتے ہیں۔ اور یہ اسلوبیاتی تجزیہ نحوی بھی ہے، صرفی بھی اور صوتیاتی بھی۔ آنکھوں سے اوجھل تجزیے کی ظاہری صورت بھی تکنیکی معلومات سے گراں بار نہیں۔ نارنگ نے میر کی نحوی ساختوں کو جملوں سے قریب بتلایا ہے۔ ان کے شعروں میں داخلی ساختوں کا شعری تفاعل پائے جانے کی وکالت کی ہے۔ نکات الشعرا میں موجود ان کے اسلوبیاتی امتیازات کو بھی واضح کیا ہے، لیکن زیادہ توجہ میر کے شعری اسلوب کی انفرادیت پر دی ہے۔ نارنگ نے میر کی عوام سے گفتگو اور ان کے شعر کا خواص پسند ہونے کی تائید کی ہے۔ وہ لکھتے ہیں کہ میر کے یہاں بول چال کی زبان میں شاعری نہیں بلکہ شاعری کی زبان میں بول چال ہے۔ میر کی سادگی میں پرکاری ہے، ان کا لہجہ عام نظر کا دھوکا ہے یعنی نحوی سادگی ہے معنوی نہیں۔ نارنگ کا محاسبہ ہے کہ عام زبان کی تقلیب سے معنیاتی نظام، داخلی ساختوں کے شعری تفاعل سے روشن ہوا لگتا ہے، اس لئے میر کی زبان آج بھی تازہ ہے۔ ان کے اشعار میں حیرت انگیز حد تک عام بول چال یا نثر کی نحوی ترتیب برقرار رہنے کی نارنگ نے تصدیق کی ہے۔ یہ سہل ممتنع کا اسلوبیاتی پہلو ہے۔ میر کا سمجھنا سہل نہیں۔ ان کی بصیرت تہہ در تہہ ہے۔ نغمگی اور ترنم ریزی سے لبریز ان کی شاعری، ساحری کے درجہ پر ہے۔ میر کو اردو غزل میں کہنے اور سننے کی ORAL روایت کا آخری امین بتاتے ہوئے نارنگ یوں رقم طراز ہیں:

''میر کا صرفی اور نحوی ڈھانچہ عام اردو کا ہے، لیکن لفظوں کے سرانگ ہیں۔ متعدد اسلوبیاتی امتیازات کے باعث میر کا لہجہ ایسی شدید انفرادیت رکھتا ہے کہ میر کا شعر پڑھتے یا سنتے ہی فوراً محسوس ہوتا ہے کہ یہ لہجہ دوسروں سے الگ ہے۔''

اپنے ایک مضمون میں نارنگ نے انیس کی اسلوبیات پر بھی روشنی ڈالی ہے اور صوتی تجزیے کی مدد سے انیس و دبیر کے فن کا فرق واضح کیا ہے۔ وہ انیس کے ذریعہ اردو شاعری کو نیا اسلوبیاتی پیکر دینے کے معترف ہیں۔ وہ اس کا بھی اعتراف کرتے ہیں کہ انیس کی شاعری میں ایسا اسلوب سامنے آیا ہے جس کے بے مثل ہونے کی سب قسم کھاتے ہیں، لیکن جس کے اسلوبیاتی اور صوتی عناصر ترکیبی پر آج تک پوری توجہ صرف نہیں کی گئی۔ انیس کے فن کو پوری طرح سمجھنے کے لئے نارنگ نے یہ جاننا ضروری بتایا ہے کہ انیس کی شعری شخصیت پُر تصنع رجحان کے خلاف ردعمل کی حیثیت رکھتی ہے۔ انیس نے ناسخیت ہی کے بعض اجزا کی تقلیب کر کے ناسخیت سے نکر لی اور مرثیے کو ایک نئی خوش آہنگی اور جمالیاتی حسن عطا کر کے بالواسطہ طور پر ناسخیت کی شکست میں ایک زبردست تاریخی کردار ادا کیا۔ نارنگ کا انکشاف ہے کہ قصیدے اور غزل کی روح کے ملاپ نے انیس کے یہاں ایک اچھوتا اسلوبیاتی پیکر اختیار کیا اور فصاحت کے قدیم تصور کو ایک نئی شعری جہت سے آشنا کیا۔ نارنگ نے یہ بھی خلاصہ کیا ہے کہ جس طرح بند کے چار مصرعوں میں قصیدے کے زور بیان اور دبدبے اور بیتوں میں غزل کی لطافت اور نرمی کو باہم مربوط کر کے انیس نے مرثیے کو جو نیا اسلوبیاتی پیکر دیا، وہ ان کے فن سے مخصوص ہے اور یہ جزو لاینفک ہے اس فصاحت کا جس کے قدیم مفہوم کو انہوں نے وسعت دی اور جس کا اثر بعد کی اردو شاعری پر برابر محسوس ہوتا رہا ہے۔

اسلوبیات اقبال پر گفتگو کرتے ہوئے پروفیسر نارنگ نے اقبال کی شاعری کے صوتیاتی نظام، صرفیاتی و نحویاتی نظام (نظریہ اسمیت و فعلیت کی روشنی میں) کا تجزیہ کیا ہے۔ اپنی بات وہ اس طرح شروع کرتے ہیں:

''اقبال کی شاعری اسلوبیاتی مطالعہ کے لئے خاصا دلچسپ مواد فراہم کرتی ہے۔ اس ضمن میں سب سے پہلے اس بات کی وضاحت ضروری ہے کہ اسلوبیات

لسانیات کی وہ شاخ ہے جس کا ایک سرا لسانیات سے اور
دوسرا ادب سے جڑا ہوا ہے۔ ادب کے بارے میں
معلوم ہے کہ وہ موضوعی اور جمالیاتی چیز ہے جبکہ
لسانیات سماجی سائنس ہے اور ہر سائنس معروضی اور
تجزیاتی ہوتی ہے۔"

اقبال سے متعلق اپنے تحقیقی تجزیہ میں نارنگ نے یہ دکھایا ہے کہ اسلوبیات کوئی بات بغیر ثبوت کے نہیں کہتی۔ اقبال کی شاعری کے صوتی نظام میں تنقیدی آراء کے لیے انھوں نے ٹھوس تجزیاتی بنیاد فراہم کی ہے۔ ایسے نکات پیش کیے ہیں کہ تنقید کی نئی راہیں دکھائی دیتی ہیں۔ تنقید سے اسلوبیات کے کچھ لینے اور اسے بہت کچھ لوٹانے کی بات کی ہے۔ نارنگ نے اقبال کے صرفی و نحوی امتیازات کو اتنا ہی اہم بتایا ہے جتنا صوتیاتی نظام کا مطالعہ۔ اقبال کے صرفی و نحوی امتیازات کو صرف ایک پہلو اسمیت اور فعلیت کے تناظر میں پیش کیا ہے مگر تفصیل سے۔ ان کا خیال ہے کہ اقبال اسمیت کو منصوبہ تخلیقی تجربے کے طور پر استعمال کرتے ہیں مگر امکانات کی کمی کے خطروں کے پیش نظر فعلیت کی کھلی فضا میں آجاتے ہیں۔ اقبال کے یہاں فعلیت، تخاطب اور مکالمے کی زیادتی ہے۔ نارنگ نے واضح کیا ہے کہ اقبال نے معنیاتی وسعتوں کی پیمائش میں فعلیت کے گونا گوں امکانات سے کام لیا ہے اور لہجے کی تہہ داریت اور تجسیم کے باعث اسی فعلیت نے اردو سے ان کے تہہ در تہہ تخلیقی رشتے کو استوار رکھنے میں مدد دی ہے۔

"فیض کا جمالیاتی احساس اور معنیاتی نظام" نارنگ کا وہ مضمون ہے جس میں ساختیاتی مباحث کے حوالے سے فیض شناسی کی سعی کی گئی ہے۔ بقول مضمون نگار فیض احمد فیض نے اردو شاعری میں نئے الفاظ کا اضافہ نہیں کیا بلکہ نئے اظہاری پیکر وضع کیے اور سیکڑوں، ہزاروں لفظوں، ترکیبوں اور اظہاری سانچوں کو ان کے صدیوں پرانے مفاہیم سے ہٹا کر بالکل نئے معنیاتی نظام کے لیے برتا اور یہ اظہاری پیرائے اور ان سے پیدا ہونے والا معنیاتی نظام بڑی حد تک فیض کا اپنا ہے۔ نارنگ کی فیض فہمی سے متعلق پروفیسر ابوالکلام قاسمی کی رائے جاذبِ توجہ ہے:

"فیض کے معنیاتی نظام کی دریافت میں اسلوبیات سے
بھی آگے کے منطقوں کو دریافت کیا گیا ہے اور
ساختیاتی مباحث کی روشنی میں فیض کو پڑھنے، سمجھنے اور
نتائج نکالنے کی کوشش کی گئی ہے۔ مضمون "فیض کا
معنیاتی نظام" میں فیض کے جمالیاتی احساس کا تجزیہ
کرنے کے بعد اس معنیاتی نظام کی ساختیاتی بنیادوں پر
غور کیا گیا ہے اور بتایا گیا ہے کہ ساختیاتی اعتبار سے
اردو کی شعری روایت میں اظہاری پیرایوں کی ایک دو
سطحیں نہیں بلکہ تین خاص سطحیں ملتی ہیں۔ انھوں نے
ان سطحوں کی نشاندہی کے طور پر کلاسیکی عنصر، متصوفانہ
جہات اور معاصر زندگی سے متعلق احساس دلانے
والے استعاراتی یا علامتی رویوں کو بعض کلیدی لفظوں کے
امکانی معنویت اور وضاحت کے حوالے سے ثابت
کرنے کی کوشش کی ہے۔"

خواجہ حسن نظامی کی نثری ارضیت پر تبصرہ کرتے ہوئے نارنگ نے لکھا ہے کہ ان کی نثر تخلیقی سرشاری کا پتہ دیتی ہے۔ وارفتگی اور سپردگی اس نثر کی نمایاں خوبی ہے۔ وارفتگی کے ساتھ اس کا صوتی آہنگ اور متوازی کلموں کا غیر ارادی اور غیر شعوری استعمال اس کی دل کشی کا باعث ہے۔ خواجہ صاحب کی نثر میں صوتی، صرفی اور نحوی مطابقت سے بھرپور جملے اور صرفی و نحوی اجزا کی ہم آہنگی یا تکرار پائے جانے کی نارنگ نے طرف داری کی ہے۔ اسلوبیاتی اعتبار سے خواجہ حسن نظامی کی نثر مکالماتی نثر کہلانے کی مستحق ہے۔ اس مکالماتی اسلوب نے دہقانی زبان سے بھی فیضان حاصل کیا ہے۔ ادبی امتیاز کی حامل نثر نظامی میں مطالب کی ترسیل کے ساتھ ساتھ زبان کی اپنی حیثیت بھی برقرار رہتی ہے۔ عوامی تقاضوں کی ارضیت کی رازداں اس نثر کا معنوی اور اسلوبیاتی رشتہ لوک ساہتیہ کی عظیم روایت سے ملتا ہے۔ نارنگ نے خواجہ صاحب کو اردو کی اردوئیت کا رمز شناس اور منفرد اسلوب و طرزِ خاص کا مالک بتایا ہے۔

حسن نظامی کی نثر کو اسد اللہ محمد حسین آزاد یا غالب سے ملائے جانے کو وہ اسلوبیاتی اعتبار سے مناسب نہیں سمجھتے بلکہ انہیں اردو نثر کا نظیر اکبرآبادی قرار دیتے ہوئے دونوں کو عوامی زندگی کا ادیب گردانتے ہیں۔ زندہ احساس سے مملو خواجہ صاحب کی عوامی نثر کا جد امجد نارنگ نے میر امن دہلوی کو ٹھہرایا ہے اور اس حقیقت سے اتفاق کیا ہے کہ خواجہ حسن نظامی کے اسلوب کی سلاست و لطافت، روزمرہ اور محاورے کی سب نے داد دی ہے۔

ڈاکٹر ذاکر حسین صاحب کی نثر کو اردو کے بنیادی اسلوب کی مثال بتاتے ہوئے نارنگ نے لکھا ہے کہ اردو کے بنیادی اسلوب کا جب بھی جائزہ لیا جائے گا، ذاکر صاحب کی نثری خدمات کو نظر انداز نہیں کیا جاسکے گا۔ تکلفانہ انداز، سادہ الفاظ، طویل جملوں میں نحوی متوازیت اور فعل کے ساتھ میں ہمواری کو انہوں نے ذاکر صاحب کے اسلوب کا بنیادی وصف مقرر کیا ہے۔ ذاکر صاحب نے اپنی نثر کے ذریعے جملوں اور ذیلی جملوں میں ربط و توازن کے جو نمونے پیش کئے ہیں، افعال کی سادہ شکلوں سے جو کام لیا ہے، اردو کے مختلف الاصل عناصر میں تخلیقی توازن کی جو مثالیں دی ہیں اور اردو کے فطری امکانات کو بروئے کار لانے اور اس کے تجنیس سے انصاف کرنے کی جو کوشش کی ہے نارنگ نے انہیں تسلیم کرنے کی ضرورت بتائی ہے۔ ذاکر صاحب کے اسلوب کے تجزیے کے لئے انہوں نے کئی اقتباسات پیش کئے ہیں اور ان کے اسلوب میں موجود جملوں کی نحوی ساخت کی خوبیاں گنائی ہیں۔ ذاکر صاحب کی گفتگو کے اس انداز کو ان کے اسلوب کی جان قرار دیا ہے کہ وہ مخاطب سے براہ راست بات کیا کرتے تھے۔ پروفیسر نارنگ نے یہ نتیجہ اخذ کیا ہے کہ ذاکر صاحب نے اردو کی اعلیٰ نثر کے دامن کو وسیع کیا اور ایسے اسلوب کی مثالیں پیش کیں جو اردو کے بنیادی اسلوب سے نہایت قریب ہے۔

سارے مضامین کے مطالعے سے پتہ چلتا ہے کہ اسلوبیات کا جوہر ذہن میں جاگزیں ہو جانے سے غیر تخلیقی تجزیہ متن کی قرأت کے دوران ذہن و شعور میں احساس کی رو کے ساتھ ساتھ چلتا ہے۔ یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ تاثراتی اور جمالیاتی طور پر جو رائے قائم کی جاتی ہے، اسلوبیات اس کا کھرا کھوٹا پرکھ کر تنقید کو ٹھوس تجزیاتی، سائنسی و معروضی بنیاد عطا کرتی ہے۔ نارنگ کے اس طرح کے دوسرے مضامین بھی ہیں جن میں اسلوبیاتی امتیازات کے ضمن میں حوالے، اشارے اور تجزیے ملتے ہیں مثلاً "راجندر سنگھ بیدی کے فن کی استعاراتی اور اساطیری جڑیں"، "انتظار حسین کا فن: متحرک ذہن کا سیال سفر"، "نظیر اکبرآبادی: تہذیبی دیدہ بازی"، "پریم چند کے فن میں IRONY کا عنصر"، "نیا افسانہ: علامت، تمثیل اور کہانی کا جوہر"۔ ان مضامین میں نظریہ ساز مفکر نارنگ کی شناخت شعر و ادب میں حالی کے بعد نظریہ سازی کرنے والے کے طور پر ہوئی ہے۔ انہوں نے اسلوبیات سے وہ کام لیا ہے جو جمالیات سے پروفیسر شکیل الرحمن لیتے رہے ہیں۔ نارنگ نے اسلوبیات کو ادبی تنقید میں ضم کر کے پیش کیا ہے اور یہ پیش کش اسلوبیاتی تنقید کا فقط نمونہ نہیں بلکہ اردو کے اسلوبیاتی تنقید میں اضافہ بھی ہے۔ انہوں نے اردو کے ذہنی افق کو روشن کیا ہے۔ عالمی سطح پر اردو کو وقار بخشنے کا فرض انجام دیا ہے۔ ان کی تجزیاتی نثر قارئین کو مطمئن اور متاثر کرنے والی ہے کیونکہ اس میں علم کی گہرائی اور تجربے کی وسعت ہے۔

اردو زبان و ادب کے مزاج آشنا پروفیسر گوپی چند نارنگ کی تنقید اعلیٰ ادبی ذوق کے ساتھ ساتھ ذہن و نظر کی کشادگی کا پتہ دیتی ہے۔ وہ لسانی نزاکتوں اور حد بندیوں سے بخوبی واقف ہیں۔ انہوں نے صوتیات سے مدد لینے میں صرف صوتی سطح پر تکیہ نہیں کیا ہے بلکہ لفظیاتی اور نحویاتی سطحوں سے بھی مدد لی ہے۔ اپنے تنقیدی عمل میں زبان کی ظاہری سطحوں کو کل معنیاتی نظام کے ساتھ ساتھ لے کر چلتے ہوئے ساختیات کا بھی پروفیسر نارنگ نے تعاون حاصل کیا ہے۔ ان کے بعض مضامین میں سرتاسر بحث لفظیاتی اور نحویاتی ہے جبکہ بعض تجزیے انتہائی تکنیکی نوعیت کے ہیں جو ان کے عام انداز سے الگ ہیں۔ نارنگ نے کسی فن پارے سے مجرد بحث نہیں کی ہے یعنی غزل، نظم یا افسانے کا بطور ادبی اکائی کے اسلوبیاتی تجزیہ کرنے سے گریز کیا ہے۔ ایسا تجزیہ مصنف کے پورے تخلیقی عمل کو نظر میں رکھ کر ہی ممکن ہے۔ اور

اس تفصیل کے لئے دفتر درکار ہے۔ انہوں نے اکثر مصنف کی تخلیقی شخصیت کے تناظر میں گفتگو کی ہے اور شاعر یا مصنف کی تخلیقی انفرادیت یا اسلوبیاتی شناخت کے تعین کی کوشش کی ہے۔ اگر کسی انفرادی فن پارے کے تجزیے کی بحث آئی بھی ہے تو وہ یا تو ادبی انفرادیت اور تخلیقی عمل کے لسانی امتیازات کے ضمن میں ہے یا پھر کسی ادبی مسئلے کو واضح کرنے کے لئے انہوں نے اسلوبیاتی تجزیے سے مدد لی ہے۔ نارنگ نے فن پارے یا فن پاروں کو مصنف یا شاعر کی پوری تخلیقی شخصیت سے جوڑ کر دیکھا ہے اور انفرادی لسانی امتیازات کی نشاندہی کی ہے، کسی صنف یا عہد کے تناظر میں ان کا تجزیہ کیا ہے جو مجرد اسلوبیاتی تجزیے سے مشکل کام ہے۔

اپنی گفتگو میں پروفیسر نارنگ نے جہاں بعض سوالوں کے جواب دیے ہیں، وہیں کچھ نئے سوال بھی پیدا ہوئے ہیں۔ ان کا مقصد تنقید کی سائنسی معروضی بنیادوں کو واضح کرنا ہے۔ اسلوبیات ان کے نزدیک محض ایک در ہے کل تنقید نہیں۔ ان کا اعتراف ہے کہ انہوں نے اس کے عشر عشیر کو بھی پیش نہیں کیا ہے۔ غرض کہ اسلوبیات نہایت وسیع اور متنوع میدان ہے۔ تاہم نارنگ کے مقالات ان موضوعات پر لکھے گئے دوسرے تمام مضامین سے قدرے مختلف ہیں۔ نارنگ نے یہ موضوع اس وقت اختیار کیا جب لوگ اسلوبیات سے خوفزدہ تھے۔ انہوں نے اس کے بارے میں پھیلی ہوئی غلط فہمیوں کو دور کرتے ہوئے تنقیدی ضابطے کے تعین میں نیا طریق کار اپنانے کا ثبوت دیا۔ ان کی یہ تنقیدی کسوٹی لائق تحسین حصولیابی ہے۔ نارنگ کی عالمانہ تصنیف "اسلوبیات اور ادبی تنقید" اردو کے اسلوبیاتی تجزیے میں بیش بہا اضافہ ہے۔ اسلوبیات جیسے خشک موضوع کو انہوں نے پرکشش بنا کر پیش کرنے کی قابل قدر کوشش کی ہے یعنی اسلوبیات کے بیان میں خوش اسلوبی کا اظہار کیا ہے۔ ان کی باتوں کو سمجھنے کے لئے ذہن کو لچکدار بنانے کی ضرورت ہے۔ نارنگ کی تحریروں میں ان کی نمایاں شخصیت کی تہذیب و ترتیب کا عکس ملتا ہے۔ اسلوبیاتی تجزیے سے انہوں نے مصنف کی پہچان اس طرح کی ہے جس طرح انسان اپنے ہاتھوں کی لکیروں سے پہچانا جاتا ہے اور ایسے ہی کارناموں سے پروفیسر گوپی چند نارنگ کی پہچان مظہر امام کے لفظوں میں "اردو ادب کا پورا آدمی" اور "چیزے دیگر" کے روپ میں کی جاتی ہے۔

❀❀❀

Badr Mohammadi
AT - Chandpur Fatah
P.O. - Bariarpur - 843102
Distt - Vaishali (Bihar)
Cell - 9939311612

مصوری میں بھی ہندوؤں اور مسلمانوں کا تہذیبی اختلاط ایک ملے جلے "ہند ایرانی دبستان" کی شکل میں miniature painting میں ظاہر ہوا جس میں ہندی ذہن کی اصلیت اور ایران کی نزاکت دونوں کے سوتے آکر مل گئے۔ اکبر نے کئی ایرانی اور ہندوستانی مصوروں کو اپنے دربار میں جمع کیا تھا۔ یہ لوگ قدیم ہندوستانی دستور کے مطابق کتابوں کو مصور کرتے تھے۔ جہانگیر خود مصوری کا شوق رکھتا تھا۔ اس کے زمانے میں یہ فن ترقی کے انتہائی درجے پر پہنچ گیا اور مناظر فطرت کے ساتھ ساتھ زندگی کے مختلف پہلوؤں کی بھی عکاسی کی جانے لگی۔ وسونت، بساون، سانولا، بشن داس، منوہر اور دولت اس زمانے کے ممتاز ہندو مصور تھے جنھوں نے مصوری کے مغل طرز کی تشکیل میں بڑا اہم حصہ لیا۔ (اردو غزل اور ہندوستانی ذہن و تہذیب: گوپی چند نارنگ، ص ۱۹)

گوپی چند نارنگ کی بلند قامتی پر ایک نظر

• محمد قسیم اختر

اردو تنقید کو بلند قامت بنانے میں جن ناقدوں نے کارہائے نمایاں انجام دیا ہے اور اس کو صحت مند بنانے میں ہنوز اس کی آبیاری کر رہے ہیں، ان میں گوپی چند نارنگ کا شمار صف اول کے ناقدوں میں ہوتا ہے۔ انہوں نے اپنے تنقیدی نظریات کے ذریعہ اردو تنقید کے ذخیرے میں قابل قدر اضافہ کیا ہے۔ ان کی سب سے بڑی خصوصیت یہ ہے کہ انہوں نے مغربی مفکرین کے نظریات کو ہو بہو پیش نہیں کیا جیسا کہ ان سے قبل کئی صاحبان اپنے دامن کو داغدار کر چکے ہیں، بلکہ ان نظریات کا اردو ادب کے تناظر میں تجزیہ کیا اور اپنے نقطۂ نظر اور تنقیدی طریقۂ کار کے ذریعہ سامنے لایا ہے۔

ویسے بھی ہر معاملے میں مغرب کی طرف منہ اٹھا کر دیکھنا مشرقیوں کی عادت ہو گئی ہے۔ یہ الگ بات ہے کہ جس نکتے کی تلاش ہم مغربی ادب میں کرتے ہیں وہ نکتہ ہمارے یہاں پہلے سے موجود ہوتا ہے۔ گوپی چند نارنگ اس راز سے بخوبی واقف ہیں۔ مشہور و معروف اور جواں سال ناقد حقانی القاسمی اپنے ایک مضمون ''مشرق کی فکری اور تہذیبی بازیافت'' میں اس سربستہ راز سے کچھ اس طرح پردہ اٹھاتے ہیں:

> ''یہ ثابت ہوا کہ مشرق نے صدیوں پہلے جو سوچا تھا، مغرب کی رسائی صرف اس کے Tip of the Iceberg تک ہو پائی ہے۔ وہ تو ان مشرقی تصورات اور فلسفوں کی مکمل طور پر تفہیم بھی نہیں کر سکتے ہیں۔ مشرق کا تخیل مغرب کے سائنسی شعور کا سمت نما ہے۔ مغرب اپنی تمام تر سائنسی ترقیات کے باوجود مشرقی تخیل کے سامنے ہیچ ہے کہ مشرق کے پاس عشق کی وہ آگ ہے جو اسے سدرۃ المنتہیٰ تک پہنچا دیتی ہے جبکہ مغرب کے پاس صرف عقل کا جگنو ہے۔ مشرق نے اپنے تخیل میں ستاروں سے آگے کی جہاں کی سیر کر لی ہے جبکہ مغرب ابھی تک اختر شماری میں منہمک ہے۔ اس اعتبار سے مشرقی ذہن اور فکر کو جو معراج نصیب ہے اس سے مغرب محروم ہے۔ ان کا ادراک ہمیں پروفیسر گوپی چند نارنگ کی ان تنقیدات عالیہ سے بھی ہوتا ہے، جو مشرقی تخیل اور تہذیبی تفاعل سے متعلق ہیں۔ پروفیسر گوپی چند نارنگ کی کتابیں مشرق کی تہذیبی، فکری اور تخیلی مزاج کی تفہیم میں معاون ثابت ہو سکتی ہے۔ انہوں نے مشرق کے تخلیقی، تہذیبی مزاج کی صحیح طور پر تفہیم کی کوشش کی ہے اور یہ احساس دلایا ہے کہ عالمی تہذیبی، فکری مزاج اور تخلیقی نظریاتی منہاج کی تشکیل میں مشرق کی عطا مغرب کے بہ مقابل زیادہ ہے اور عالمی مابعد جدید نظریے کے عناصر میں بھی مشرقی روح کارفرما ہے۔'' (اثبات، گوپی چند نارنگ نمبر)

نارنگ وہ شخص ہے جنہوں نے فن کی ماہیت اور معنویت کے حوالے سے گنج، متوازن اور ادبی نظریات کی وکالت کی ہے۔ انہوں نے فن کو ازم سے ہمیشہ الگ رکھا ہے۔ ساختیاتی فکر میں گہری بصیرت پیدا کر کے اردو دنیا کو ایک نئے ادبی دبستان سے روشناس کرانے اور ساختیات، پس ساختیات اور رد تشکیل کو گرفت میں لے کر اردو ادب کو نئی ادبی توقعات سے ہم آغوش کرانے میں گوپی چند نارنگ کی کاوشوں کو جہان اردو تنقید ہمیشہ یاد رکھے گا۔

یہ تو تھی گوپی چند نارنگ کی اردو تنقید میں بلند قامتی اور

مشرقی علوم اور ادبیات کی شاندار اور پُرعظمت تاریخ سے گہری وابستگی، آگہی اور عقیدت مندی۔ اب ذرا اردو زبان کے سلسلے میں ان کے زریں خیالات سے بھی آگاہ ہوتے چلیں۔ اردو زبان کو بدیسی زبان کہنے والوں کی تعداد کم نہیں ہے۔ ایک وقت تو اس کے رسم الخط کو ہی بدلنے کی تحریک چل پڑی تھی۔ یہ چنگاری آج بھی کہیں کہیں موجود ہے۔ اردو کے ان کرم فرماؤں میں تو بہت سے ایسے بھی ہیں جن کے دسترخوان پر 'اردو' کے ہی تو سارے 'مرغِ مسلّم' کا معقول انتظام ہے۔ مگر اقتدار کی ہوس اور خود کو حد سے زیادہ سیکولر ثابت کرنے کے چکر میں اپنی عاقبت خراب کراتے پھر رہے ہیں یعنی جس تھالی میں کھاتے ہیں، اسی میں چھید کرتے ہیں۔ اس کے برعکس گوپی چند نارنگ کے متعلق یقینی طور پر کہہ سکتے ہیں کہ انھوں نے اس زبان کو اس وقت اپنایا جس وقت دونوں فرقوں کے مابین زبان کے تئیں گہری خلیج حائل تھی۔ باوجود اس کے انھوں نے نہ صرف اردو زبان کو سینے سے لگایا بلکہ اسے اپنا مکمل اوڑھنا بچھونا بنالیا۔ ساہتیہ اکادمی کے اونچے مسند تک اردو کی رسائی انھی 'محبِ اردو' کی بدولت ہوئی (صدر، ساہتیہ اکادمی: ۲۰۰۳-۲۰۰۷ء)۔ انھوں نے کبھی بھی اردو زبان کو مسلمانوں سے جوڑ کر نہیں دیکھا چنانچہ مسلمان اور اردو زبان کے حوالے سے ایک سوال کے جواب میں نارنگ فرماتے ہیں:

> ''زبان کا مذہب نہیں ہوتا، زبان کا سماج ہوتا ہے۔ جو لوگ زبانوں کو ایک مذہب تک محدود کرتے ہیں، وہ زبان کے ساتھ بے انصافی کرتے ہیں۔ زبان ایک جمہوری سماجی عمل ہے۔ جو جس زبان کو بولتا ہے، زبان اس کی ہو جاتی ہے۔ زبان ہر اجارہ داری کے خلاف ہوتی ہے۔ اردو زبان کا تعلق نہ تو شاہی خاندان سے ہے اور نہ ایرانی خاندان سے، اردو کا تعلق ہند آریائی خاندان سے ہے۔ اس کی بنیاد ایک پراکرت یعنی کھڑی بولی پر ہے۔ البتہ اس کی لفظیات کا امتیازی حصہ عربی، فارسی سے آیا ہے۔ تاہم اردو کے ۷۰ فی صد الفاظ بقول مولف فرہنگ آصفیہ ہندی کے ہیں۔ اردو کو کئی صدیوں تو ہندوؤں اور مسلمانوں نے مل جل کر سجایا سنوارا ہے۔ اس کا رسم الخط عربی فارسی سے ماخوذ ہے۔ اس سے کوئی انکار نہیں کر سکتا کہ اس میں اسلامی عناصر کا رنگ چوکھا ہے، لیکن اس بات سے بھی کوئی انکار نہیں کر سکتا کہ اردو ایک مخلوط زبان ہے۔ دنیا کی بڑی زبانیں خود کو کسی ایک مذہب پر بند نہیں کرتیں۔ اگر کوئی اردو زبان کو مسلمانوں تک محدود کرنا چاہے تو یہ اس کی آزادی ہے لیکن یہ کوتاہ اندیشی بھی ہے، جس سے زبان کا نقصان ہوتا ہے۔ کوئی یہ نہیں پوچھتا کہ گجراتی یا ملیالم یا مراٹھی کا مذہب کیا ہے تو اردو ہی پر یہ کرم کیوں؟ آسمان، خوشبو اور ہوا کی طرح زبان بھی سب کے لئے ہوتی ہے۔ زمین کا بٹوارہ ہو سکتا ہے، زبان کا بٹوارہ ایک ایسی منطق ہے جو میری سمجھ میں نہیں آتی۔'' (انتساب، گوپی چند نارنگ نمبر)

گوپی چند نارنگ نے اردو، ہندی اور انگریزی میں تقریباً ۹۳ کتابیں تصنیف کی ہیں۔ ہندوستان کی مختلف یونیورسٹیوں میں ان پر ایم۔فل ہو چکا ہے۔ ان کے فن اور شخصیت پر پی ایچ ڈی ہو چکا ہے اور ہنوز ہو رہا ہے۔ ذیل میں ان کی کچھ اہم کتابوں کے نام مع سن اشاعت پیش ہیں۔

اردو کتب

نام کتب	سن اشاعت
☆ ہندوستانی قصوں سے ماخوذ اردو مثنویاں	۱۹۶۱ء
☆ اقبال کا فن	۱۹۸۳ء
☆ اسلوبیاتِ میر	۱۹۸۵ء
☆ اردو افسانہ روایت اور مسائل	۱۹۸۶ء
☆ سانحۂ کربلا بطور شعری استعارہ	۱۹۸۶ء

☆ امیر خسرو کا ہندوی کلام	۱۹۸۷ء
☆ ادبی تنقید اور اسلوبیات	۱۹۸۹ء
☆ ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات	۱۹۹۳ء
☆ اردو غزل اور ہندوستانی ذہن و تہذیب	۲۰۰۲ء
☆ ہندوستان کی تحریک آزادی اور اردو شاعری	۲۰۰۳ء
☆ ترقی پسندی، جدیدیت، مابعد جدیدیت	۲۰۰۴ء
☆ جدیدیت کے بعد	۲۰۰۵ء
☆ اردو زبان اور لسانیات	۲۰۰۶ء
☆ رکی تحریر کی لذت	۲۰۰۹ء
☆ فکشن شعریات: تشکیل و تنقید	۲۰۰۹ء
☆ کاغذ آتش زدہ	۲۰۱۱ء

انگریزی کتب

Books' Name	Publishing Year
☆ Karkhandari Dialect of Delhi Urdu	1961
☆ Urdu Language and Literature: Critical Perspective	1991
☆ Reading in Literary Urdu Prose	1965
☆ Rajinder Singh Bedi : Selected Short Stories	1989
☆ Krishan Chander : Selected Short Stories	1990
☆ Balwant Singh : Selected Short Stories	1996
☆ Let's Learn Urdu	2000

ہندی کتب

نام کتب	سن اشاعت
☆ امیر خسرو کا ہندوی کلام	۱۹۸۷ء
☆ اردو پر کھلتا دریچہ	۲۰۰۳ء
☆ سنرچنا واد، اتر سنرچنا واد اور پراچیہ کاویہ شاستر	۲۰۰۰ء
☆ اردو کیسے لکھیں	۲۰۰۱ء

گوپی چند نارنگ کو ان کی ادبی خدمات کے صلے میں کئی اعزازات و انعامات سے نوازا جا چکا ہے۔ کئی اعزازات تو بین الاقوامی سطح کے ہیں۔ گوپی چند نارنگ اردو کے واحد مصنف ہیں جنھیں صدر جمہوریہ ہند اور صدر جمہوریہ پاکستان نے علامہ اقبال کی تحریروں پر بہتر کام کے صلے میں ۱۹۹۷ء میں بیک وقت پریسیڈینشل گولڈ میڈل ایوارڈ سے نوازا ہے۔ ساہتیہ اکادمی ایوارڈ نے بھی ان کی شخصیت کو چار چاند لگایا ہے۔ نہ جانے ابھی اور کتنے اعزازات و انعامات مانند آفتاب و مہتاب ان کی راہ میں بچھنے کو تیار بیٹھے ہیں۔ ذیل میں چند چمکتے ستاروں کا ذکر جو ان کی شخصیت کے آسمان کو منور کر رہے ہیں:

اعزازات و انعامات

☆ دولت مشترکہ فیلوشپ	۱۹۶۴ء
☆ فورڈ فاؤنڈیشن گرانٹ	۱۹۶۳ء
☆ مولانا آزاد ایوارڈ (اتر پردیش اردو اکادمی)	۱۹۷۳ء
☆ یو-ایس-اے ایوارڈ	۱۹۸۲ء
☆ غالب ایوارڈ	۱۹۸۵ء
☆ امیر خسرو ایوارڈ (B-AKSA شکاگو)	۱۹۸۷ء
☆ کنیڈا اکادمی ایوارڈ	۱۹۸۷ء
☆ پدم شری ایوارڈ	۱۹۹۱ء
☆ ساہتیہ اکادمی ایوارڈ	۱۹۹۵ء
☆ اردو مرکز بین الاقوامی ایوارڈ (لاس اینجلس)	۱۹۹۵ء

- ☆ عالمی فروغ اردو ایوارڈ (دوحہ قطر) ۱۹۹۸ء
- ☆ اندرا گاندھی میموریل فیلوشپ ۲۰۰۳-۲۰۰۲ء
- ☆ Mazzini گولڈ میڈل (حکومت اٹلی) ۲۰۰۳ء
- ☆ تنظیم اردو مصطفین یوپی ایوارڈ ۲۰۰۵ء
- ☆ سینٹرل یونیورسٹی حیدرآباد سے ڈی لٹ ۲۰۰۷ء
- ☆ مولانا آزاد نیشنل اردو یونیورسٹی، حیدرآباد سے ڈی لٹ ۲۰۰۸ء
- ☆ علی گڑھ مسلم یونیورسٹی سے ڈی لٹ ۲۰۰۹ء
- ☆ بہادر شاہ ظفر ایوارڈ ۲۰۱۰ء
- ☆ بھارت بھاشا پریشد ایوارڈ ۲۰۱۰ء
- ☆ اقبال سمان (مدھیہ پردیش، بھوپال) ۲۰۱۰ء
- ☆ بھارتیہ گیان پیٹھ مورتی دیوی ایوارڈ نئی دہلی ۲۰۱۱

دنیائے تنقید بحر بیکراں کی طرح ہے۔ گوپی چند نارنگ اس بحر میں غواصی کرتے رہیں گے اور نئے نئے رجحانات، نئے امکانات، نئے نئے اصولوں کی شکل میں نت نئے گوہر نایاب برآمد کرتے رہیں گے۔ اردو کے مسند پر بھی گوپی چند نارنگ جلوہ افروز ہو کر اردو کو وقار بخشتے رہیں گے اور بھی اردو گوپی چند نارنگ کے وقار، نقد اور شخصیت کو عظمت بخشتی رہے گی۔ ❀❀

Md. Qaseem Akhter
at : Bahadarpur, P.O. : Amour
Distt. : Purnea - 854315 (Bihar)

سرسید تحریک نے عقلیت پسندی اور ذہنی بیداری کے جو فضا پیدا کی تھی، اس میں بڑوں کی باتیں بڑوں کے لہجے میں کرنے والے تو بہت تھے۔ بچوں کے لہجے میں سامنے کی باتیں کرنے والا کوئی نہ تھا۔ اردو میں درسی کتابوں کی تیاری کا کام 1800 میں فورٹ ولیم کالج کے قیام کے ساتھ شروع ہو گیا تھا۔ 1824 کے بعد دلی کالج نے اسے مزید آگے بڑھایا، لیکن یہ کتابیں سماجی یا سائنسی علوم کے لئے تھیں یا پھر ادب کے مطالعہ کے لئے۔ اردو زبان پڑھانے کے لئے فورٹ ولیم کالج میں جو کتابیں تیار ہوئی تھیں، وہ ہندوستانی طلبہ کے لئے نہیں، غیر ملکی عملہ اور حکام کے لئے تھیں۔ اردو بولنے والے بچوں کو اردو پڑھانے کی کتابوں پر توجہ نہیں تھی۔ شاید اس وقت مادری زبان کو زبان کی حیثیت سے پڑھنے پڑھانے کا تصور ہی نہیں تھا۔ زبان کے ضمن میں تقریباً ساری توجہ فارسی پر صرف ہوتی تھی۔ سنہ ستاون کے واقعات کے بعد جب فارسی کا رہا سہا زور بھی ٹوٹ گیا تو اردو کے قاعدوں اور ابتدائی کتابوں کی ضرورت محسوس ہوئی چنانچہ ادھر پنجاب میں کرنل ہالرائڈ کے حسب ہدایت محمد حسین آزاد نے کتابیں تیار کیں، تو ادھر صوبجات متحدہ آگرہ و اودھ میں اسمٰعیل میرٹھی نے اردو کا پہلا قاعدہ اور پہلے سے پانچویں درجہ تک کی کتابیں تصنیف کیں۔ تب سے اب تک ان کی مقبولیت میں ہر دل عزیزی کا یہ عالم ہے کہ لاکھوں، کروڑوں تو خیر ذہنوں کی بازیافت کرنے والوں اور مستقبل کے افق پر نظریں گاڑنے والوں کو تو بجا طور پر یاد رکھا، لیکن اس شخص کو بھول گئے، جس نے زمین پر سیدھے سبھاؤ چلنا سکھایا اور حال اور صرف حال سے واسطہ رکھا۔ ضرورت ہے کہ ایسے اہم شاعر اور مصنف کی خدمات کا دل کھول کر اعتراف کیا جائے اور اس کے خلاقانہ کارناموں کے تمام پہلوؤں پر نظر ڈالی جائے۔۔۔۔ بچوں کا ادب اسمٰعیل میرٹھی کی ادبی شخصیت کا محض ایک رخ ہے۔ ان کا شمار جدید نظم کے نئی تجربوں کے بنیاد گزاروں میں بھی ہونا چاہیے۔ وہ صرف 'ایک چڑیا'، 'گھوڑا'، 'کوا'، 'طمع کی انگوٹھی'، 'محنت سے راحت' اور 'ہر کام میں کمال اچھا ہے' کے شاعر نہیں تھے۔ انہوں نے 'مناظرہ ہوا و آفتاب'، 'مکالمہ سیف و قلم'، 'باد مراد'، 'شفق'، 'تاروں بھری رات' اور 'آثار سلف' جیسی نظمیں بھی لکھیں۔ آزاد اور حالی نے جدید نظم کے لئے زیادہ تر مثنوی اور مسدس کے فارم کو برتا تھا، اسمٰعیل نے ان کے علاوہ وشلث، مربع، مخمس اور مثمن سے بھی کام لیا۔ انہوں نے بے قافیہ نظمیں بھی لکھی ہیں (چڑیا کے بچے) اور ایسی نظمیں بھی جن میں مروجہ بحروں کے اوزان کو ٹکڑوں میں تقسیم کر کے مصرع ترتیب دیے گئے ہیں (تاروں بھری رات) بعد میں حلقۂ ارباب ذوق کے شاعروں اور ترقی پسند شاعروں نے آزاد نظم اور نظم معریٰ کے جو تجربے کئے، ان سے بہت پہلے عبدالحلیم شرر، نظم طباطبائی اور نادر کاکوروی اور ان سے بھی بہت پہلے اسمٰعیل میرٹھی ان راہوں سے کانٹے نکال چکے تھے۔ ([illegible] گوپی چند نارنگ، ص ۲۳۴،۲۳۵)

عہدِ حاضر کے اہم نقادوں میں گوپی چند نارنگ کے امتیازات

• ڈاکٹر روشن ہرشان

گوپی چند نارنگ 11 فروری 1931ء کو دُکی بلوچستان موجودہ پاکستان میں پیدا ہوئے۔ انھوں نے دہلی یونیورسٹی سے ایم۔اے اردو اور ڈاکٹر آف فلاسفی کی ڈگری بھی حاصل کی۔ انھوں نے فارسی زبان میں آنرز کی سند پنجاب یونیورسٹی سے حاصل کی۔ انھوں نے انڈیانا یونیورسٹی، امریکہ سے لسانیات، سمعیات اور تشکیلی گرامر کا خصوصی کورس کیا ہے۔ ابتدا ہی سے گوپی چند نارنگ کا رجحان زبان، تہذیب اور ثقافت کے ادبی رشتوں کی طرف رہا ہے۔ اس کا اظہار وہ اپنی کتاب ''اردو غزل اور ہندوستانی ذہن و تہذیب'' کے دیباچہ میں یوں کرتے ہیں:

> ''اردو کے تہذیبی امتیاز و انفراد کے بھید بھرے سنگیت کو میں بچپن سے سنتا رہا ہوں، بلکہ یہ میری سائیکی کا حصہ ہے، ہر چند کہ اردو میری مادری زبان نہیں اور میری ابتدائی پرورش بلوچستان میں غیر اردو ماحول میں ہوئی۔ شاید لسانیاتی و ذہنی کشش کا یہ بھی ایک سبب رہا ہو۔ بہر حال جب میں نے 1952ء میں تاریخی دہلی کالج میں ایم اے اردو میں داخلہ لیا تو اس کا بھی کوئی باطنی سبب رہا ہو گا کیونکہ امتیازی تعلیمی کیریر کی وجہ سے میرا سائنس میں جانا طے تھا، لیکن والد صاحب بلوچستان میں تھے اور دہلی آجانے کے بعد میں اپنی تعلیمی چندو چنید کے معاملے میں آزاد تھا۔ یہ وہ زمانہ تھا جب اردو ہنگامے کی سیاست کی بھینٹ چڑھائی جا رہی تھی اور اردو میں دور دور تک کوئی طالب علم نظر نہیں آتا تھا۔ دو برس بعد جب میں نے ڈاکٹریٹ میں داخلہ لیا تو میرا موضوع یہی تھا اور یہی تجسس دامن گیر تھا کہ اردو کی تہذیبی، عمرانیاتی اور جمالیاتی تشکیل و ترفع اور تہہ داری کی نوعیت و ماہیت کیا ہے اور ہندوستانی ذہن و مزاج سے اس کا رشتہ کیا ہے اور اگر یہ رشتہ گہرا ہے تو اردو زبان ہر نوع کے چیلنج اور شدائد کو جھیل جائے گی۔''

گوپی چند نارنگ اردو کے ان معدودے چند نقادوں میں سے ایک ہیں، جو اپنے مخصوص تنقیدی نظریات و تصورات کی وجہ سے اردو تنقید میں بلند مقام رکھتے ہیں۔ حالی و شبلی کے بعد جن ناقدوں نے اردو تنقید کی آبیاری میں نمایاں رول ادا کیا ہے ان میں کلیم الدین احمد، احتشام حسین، آل احمد سرور، محمد حسن عسکری، شمس الرحمن فاروقی اور گوپی چند نارنگ کے نام نمایاں ہیں۔ بقول حامد کاشمیری:

> ''گوپی چند نارنگ عصر حاضر کے ان چند فن شناس اور باریک بین نقادوں میں شامل ہیں، جنھوں نے فن کی ماہیت، تفاعل اور مقصدیت کے حوالے سے جدید، بیگ اور متوازن ادبی نظریات کی وکالت کی ہے اور فن کو سماجی دستاویز کا بدل قرار دینے کے مروجہ گمراہ کن نظریے کی تغلیط کی ہے۔''

گوپی چند نارنگ کو قدرت نے بے پناہ صلاحیتوں سے نوازا ہے۔ انھوں نے ادب کے تقریباً تمام گوشوں پر تفصیل سے لکھا ہے، چاہے وہ تنقید ہو یا تحقیق، فکشن ہو یا شاعری، مشرقی ادب ہو یا مغربی ادب، زبان کا مسئلہ ہو یا تعلیم و تدریس کے مسائل، انھوں نے ہر گوشے پر تفصیل سے روشنی ڈالی ہے۔ وہ اپنی دیدہ وری سے نئے نئے نظریات کو پیش کرتے ہیں۔ لسانیات، اسلوبیات، ساختیات سے لے کر مابعد جدیدیت، تانیثیت، نو تاریخیت سبھی موضوعات پر انھوں نے

تفصیل سے لکھا ہے، لیکن گوپی چند نارنگ نے سب سے زیادہ توجہ ادبی نظریہ سازی پر دی ہے۔

گوپی چند نارنگ ادب میں نظریے کی اہمیت سے انکار نہیں کرتے مگر کسی گروہ کی پابندی کو مضر قرار دیتے ہیں۔ بقول گوپی چند نارنگ:

"کسی ایک نظریے کی پابندی سے فکر کی تازہ کارانہ راہیں مسدود ہو جاتی ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ میں ادبی لیبلوں کا سخت مخالف ہوں۔"

گوپی چند نارنگ کو اسلوبیاتی نقاد کہا جاتا ہے۔ انہوں نے اپنی تنقید کی ابتدا عام لسانیاتی مطالعے سے کی، لیکن بعد میں گوپی چند نارنگ نے اسلوبیات اور ساختیات کو ملا کر ایک وسیع لسانیاتی نقطۂ نظر سے اردو شعرو ادب کا تجزیہ کیا۔

گوپی چند نارنگ کی سب سے بڑی خصوصیت ان کا شگفتہ اور غیر مبہم اسلوب ہے۔ تنقید میں قدم قدم پر اختلاف کی گنجائش ہے، لیکن وہ جو بات کہتے ہیں، اپنے دائرہ کار میں پورے استدلال اور مدلل انداز سے کہتے ہیں۔ ان کے تجزیات کو تنقید کی استدلالی ساخت (Argumental Structure) کی بہترین مثال قرار دیا جاسکتا ہے۔ گوپی چند نارنگ نے نظریاتی تنقید پر کوئی کتاب نہیں لکھی ہے، لیکن اپنے مضامین کے ذریعے اسلوبیاتی تنقید کے اصولوں کی معیار بندی کا کام ضرور انجام دیا ہے۔ گوپی چند نارنگ اسلوبیاتی مطالعے کی کوتاہیوں سے بھی واقف ہیں، اسی لیے انہوں نے لکھا ہے:

"اسلوبیات طریقہ کار ہے، کل تنقید نہیں۔ کوئی بھی طریقہ کار کل تنقید نہیں ہو سکتا۔ اسلوبیات اس کا دعویٰ بھی نہیں کرتی۔ یہ دوسرے طریقوں کی نفی بھی نہیں کرتی۔ چنانچہ اس کو اپنے طور پر برتا جاسکتا ہے اور دوسرے طریقوں سے ملا کر بھی، لیکن اسلوبیات کوئی بات بغیر ثبوت کے نہیں کہتی۔ یہ تنقیدی آرا کی صحت یا عدم صحت کے لئے ٹھوس تجزیاتی بنیادیں فراہم کرتی ہے اور اس طرح ادب کے سربستہ اظہاری رازوں کی گرہیں کھول سکتی ہے یا تخلیقی عمل کے بعض پر اسرار گوشوں پر روشنی ڈال سکتی ہے۔ صرف اتنا ہی نہیں بلکہ اس کے بارے میں ایسے ثبوت بھی پیش کرتی ہے جنہیں رد نہیں کیا جاسکتا۔" (اقبال کا فن، ڈاکٹر گوپی چند نارنگ، ص ۱۹۵، ۱۹۶)

گوپی چند نارنگ ادب کے نفسیاتی سیاسی یا عمرانی تجزیے کے مخالف نہیں ہیں، لیکن اسلوبیات کو تنقید کا سب سے کارگر حربہ اور ادبی تنقید کی محکم بنیاد تصور کرتے ہیں۔ اسلوبیات عام طور پر صوت و آہنگ اور شعر یا جملے کی لفظی ساخت، اس میں صفیری، غنائی یا ہکار آوازوں اور اسمیت و فعلیت سے بحث کرتی ہے۔ گوپی چند نارنگ نے بھی میر انیس، میر تقی میر اور اقبال کے اپنے اہم اسلوبیاتی تجزیوں میں بالعموم انہیں خصوصیات سے بحث کی ہے اور ان شعرا کے کلام کی مقبولیت کا راز ان میں پائی جانے والی انہیں خصوصیات کا نتیجہ ہے۔ اسلوبیات میر میں انہوں نے لکھا ہے کہ:

"شعر میں معنویت، تصویریت سب لفظوں کے ذریعے پیدا ہوتی ہے اور زبان کا تخلیقی استعمال ہی شاعری کی اپج، فطری جوہر، جوش، جذبہ، تخیل اور زورِ تخیل کی بنیادی کلید فراہم کرتی ہے۔" (اسلوبیات میر، ڈاکٹر گوپی چند نارنگ)

اسلوبیاتی تنقید کے رجحان کو عام کرنے میں ان کا درجہ سرفہرست ہے۔ اسلوبیات دراصل ادبی اسالیب کا مطالعہ ہے۔ اس میں شاعر و ادیب کے ان مخصوص طریقہ کار کا مطالعہ کیا جاتا ہے جس سے مصنف کی شخصیت سامنے آجاتی ہے۔ اسلوبیاتی تنقید بظاہر جدید تنقید میں ایک نیا نام ہے۔ اسلوبیات تنقید کو تجزیاتی بنا سکتی ہے، لیکن تعین قدر جمالیاتی نظر کا کام ہے۔ بقول گوپی چند نارنگ:

"اسلوبیات ادبی تنقید کا بدل نہیں۔"

وہ اسلوبیاتی تنقید کو بے حد اہم حربہ قرار دیتے ہیں، لیکن اسے کل تنقید

تسلیم نہیں کرتے۔ گوپی چند نارنگ بلا شبہ ایک ماہر لسانیات ہیں اور چوں کہ اسلوبیات، جدید لسانیات کی ایک شاخ ہے، اس لئے ان کے نظریات کو خاص اہمیت دی جاتی ہے۔ ان کی کتاب اردو کی تعلیم کے لسانی پہلو پر ایک اہم کتاب ہے۔ ان کی نگاہ قدیم، جدید اور عالمی ادب پر بھی ہے، لیکن وہ خود کو کسی طرز تنقید سے میکانکی طور پر وابستہ نہیں کرتے ہیں البتہ اسلوبیاتی طرز تنقید پر وہ ضرور اصرار کرتے ہیں۔

اسلوبیات کی اہمیت اور اس کی مزید وضاحت کے لیے گوپی چند نارنگ نے کئی اہم مضامین تحریر کیے ہیں۔ ان میں ''اسلوبیات انیس''، ''بانی: نئی غزل کا جواں مرگ شاعر''، ''نئی شاعری اور اسم اعظم''، ''اسلوبیات میر'' وغیرہ ان کے اہم مضامین ہیں۔

''بانی: نئی غزل کا جواں مرگ شاعر'' میں اسلوبیاتی تجزیے سے کام لیا۔ اس کی عمدہ مثال گوپی چند نارنگ کا وہ تبصرہ ہے جو شہریار کی شاعری پر کیا تھا۔ نارنگ کی ان خدمات کا اعتراف ان کے کئی معاصرین نے کیا ہے۔

گوپی چند نارنگ نے اپنی نگارشات کے ذریعے اسلوبیاتی تنقید کو خاصا وقار و اعتبار بخشا ہے۔ وہ ماہر لسانیات ہونے کے علاوہ ایک صاحب ذوق نقاد بھی ہیں۔ وہ لسانیات کے کئی شعبوں سے گہری واقفیت رکھتے ہیں اور زبان کی ساخت اور اس کے تمام مدارج سے باخبر ہیں، اس لئے ان کا محاکمہ بے حد اہم ہوتا ہے۔ گوپی چند نارنگ اسلوبیات کو ایک مدت سے برتتے ہیں اور بخوبی برتتے آئے ہیں۔ وہ اس بات کی نشاندہی بھی کرتے ہیں کہ فن کار ممکنہ تمام لسانی امکانات میں سے اپنے طرز بیان کا وہ انتخاب کس طرح کرے اور اس سے جو اسلوب خلق ہو اس کے امتیازات یا خصائص کیا ہوں۔

اسلوبیاتی تنقید (Stylistic Criticism) کے بعد ساختیاتی و پس ساختیاتی تنقید (Structural and post Structural Criticism) اردو ادب میں سامنے آتی ہے۔ اس نظریے میں گہرائی و گیرائی دونوں ہیں۔ اردو ادب میں ساختیاتی انداز فکر کو سمجھنے اور سمجھانے کی کاوشیں 1975ء کے بعد نظر آتی ہیں۔ اس سلسلے میں گوپی چند نارنگ کا پہلا مضمون 1989ء میں ''ماہ نو'' کراچی، میں شائع ہوا تھا جس کا عنوان ''ساختیات اور ادبی تنقید'' تھا۔ بعد میں اسی مضمون کو ''شعر و حکمت'' حیدر آباد نے بھی شائع کیا۔ گوپی چند نارنگ کی اس سلسلے میں باقاعدہ کتاب ''ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات'' ہے جو دسمبر 1993ء میں شائع ہوئی۔

گوپی چند نارنگ کو قدرت نے بے پناہ صلاحیتوں سے نوازا ہے۔ اردو دنیا میں ان کی علمیت، بصیرت، دانشوری کے چرچے عام ہیں۔ انہوں نے ادب کے تقریباً سارے گوشوں پر تفصیل سے لکھا ہے۔ تنقید ہو یا تحقیق، فکشن ہو یا شاعری، مشرقی ادب ہو یا مغربی ادب، زبان کا مسئلہ ہو یا تعلیم و تدریس کے مسائل، انہوں نے ہر گوشے پر تفصیل سے روشنی ڈالی ہے اور اپنے زور قلم سے اردو ادب کا دامن وسیع کیا ہے۔ وہ اپنی دیدہ وری سے نئے نئے نظریات کو پیش کرتے ہیں۔ لسانیات، اسلوبیات، ساختیات سے لے کر مابعد جدیدیت، تارنخیت، نو تارنخیت، سبھی موضوعات پر انہوں نے تفصیل سے لکھا ہے۔

گوپی چند نارنگ نے حالی کی ''مقدمۂ شعر و شاعری'' 1893ء کے ایک سو سال بعد اپنی بیش بہا تصنیف ''ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات'' پیش کی جو کہ ادبی تھیوری کا ایک نیا موڑ ہے۔

گوپی چند نارنگ کے تنقیدی تصورات و نظریات سے اختلاف بھی کیا گیا ہے کیوں کہ وہ بحثیں بھی اٹھاتے ہیں، سوال بھی پیدا کرتے ہیں۔ ادب کوئی جامد و ساکت شے نہیں۔ یہ ایک بہتا دریا ہے۔ گوپی چند نارنگ کا اردو ادب اور تنقیدی تھیوری کے ساتھ کمٹ منٹ بہت گہرا ہے۔ اسی لیے جدید اردو تنقید میں گوپی چند نارنگ کے نظریات و افکار کو بے حد قدر کی نگاہ سے دیکھا جاتا رہا ہے اور رہے گا۔ بقول آل احمد سرور:

> ''ڈاکٹر گوپی چند نارنگ جس موضوع پر قلم اٹھاتے ہیں
> اس کے سارے گوشوں پر نظر رکھتے ہیں۔ انہوں نے

تحقیق کے ان نوادر کو جو نظروں سے اوجھل تھے، یکجا
کرکے ایک داستان مرتب کی ہے جس میں
معلومات کے ساتھ دلکشی بھی ہے۔"

گوپی چند نارنگ کے درج ذیل مقالات اردو کے تنقیدی سرمائے میں اہم اضافے قرار دیے جا سکتے ہیں۔

☆ مابعد جدیدیت عالمی تناظر میں
☆ جدید تعلیم کی شعریات: کیا ادبی قدر بے تعلق معنی ہے
☆ بیدی کے فن کی استعاراتی اور اساطیری جڑیں
☆ بلونت سنگھ کا فن
☆ ادبی تنقید اور اسلوبیات
☆ فیض کو کیسے نہ پڑھیں
☆ بانی: نئی غزل کا جواں مرگ شاعر
☆ افتخار عارف: وہی پیاس ہے......
☆ مابعد جدیدیت اردو کے تناظر میں
☆ فلسفہ ادب کا اہم مسئلہ: تاریخیت اور نو تاریخیت
☆ افسانہ نگار پریم چند: IRONY کا استعمال
☆ منٹو کا متن: ممتا اور خاکی ستسان تر ین
☆ انتظار حسین کا متحرک ذہن کا سیال سفر
☆ نیا افسانہ: علامت، تمثیل اور کہانی کا جوہر
☆ اسلوبیات انیس
☆ فیض کا جمالیاتی احساس اور معنیاتی نظام
☆ اسلوبیات میر
☆ شہریار: نئی شاعری اور اسم اعظم

مختصر یہ کہ اردو تنقید کے موجودہ منظرنامے میں گوپی چند نارنگ اپنی بیش بہا خدمات کی بدولت سب سے قد آور اور سربلند ہیں۔

❁❁❁

اسلامی جمالیات کی رو سے جمالیاتی مسرت اس وجدانی کیفیت کا نام ہے جو خود اور بے خود کی دوئی کو برقرار رکھتے ہوئے شخصی انا کو مکمل اور محکم بنانے کا پیغام دے، اس لئے کہ خدا اور بندہ یا عابد اور معبود ایک نہیں ہو سکتے۔ اردو میں اقبالؔ سے پہلے یہ رجحانات نہیں تھے اور ہمارے شاعر غزل کی معراج (غزل خواہ عارفانہ ہو خواہ عاشقانہ) جذب و سرمستی کی اس منزل کو قرار دیتے ہیں جہاں حواس کے سطحی امتیازات مٹ جاتے ہیں اور نگاہ تعینات کی حد سے گزر جاتی ہے۔ یہ وہ مقام ہے جہاں کثرت و وحدت کا عقلی امتیاز باقی نہیں رہتا یا یوں کہئے کہ جہاں قطرہ دریا سے ہم کنار ہو کر انا البحر کا دعوا کر سکے یا ذرہ صحرا کی وسعتوں سے ہم آغوش ہو جائے، لیکن اس قلبی واردات کا بنیادی تجربہ عقل اور تحلیل کے ماورا ہے۔ اس کا نظری تجزیہ ممکن نہیں، جیسے مادر زاد اندھے کو قوس و قزح کے جمال یا غروب آفتاب کے جلال کی نوعیت نہیں سمجھا سکتے، ویسے ہی وجدانی مشاہدۂ حقیقت کی تشریح و تحلیل نہیں ہو سکتی۔ ہستی مطلق کے بارے میں عقل نے جتنی بھی تعریفیں کی ہیں، اپنشد انہیں "نے تی، نے تی" یعنی "یہ بھی نہیں" کہہ کر جھٹلا دیتے ہیں۔ واقعہ یہ ہے کہ حقیقت کے اس عین کی جو عقل و ادراک سے بالاتر ہے کوئی تعریف نہیں ہو سکتی۔ "نے تی، نے تی" سے یہ مراد ہے کہ جتنے مثبت اوصاف تک ہمارے ذہن کی رسائی ہو سکتی ہے وہ ہستی مطلق کی تعریف پر پورے نہیں اترتے۔ برہمہ کو عموماً آنند یا پرم آنند سے تشبیہ دیتے ہیں، لیکن آنند بھی دراصل برہمہ نہیں بلکہ اس کا وہ تصور ہے جو ہمارا مادی ذہن کر سکتا ہے جو تعینات کا شکار ہے۔ (اردو غزل اور ہندوستانی ذہن و تہذیب، گوپی چند نارنگ، ص ۲۹۷، ۲۹۸)

جدید اردو تنقید اور گوپی چند نارنگ

• تمکنت پرویز

یہ امر مسلم ہے کہ اردو تنقید پر جدیدیت کے بہت گہرے اثرات مرتسم ہوئے ہیں۔ مابعد جدید تنقید اسی سلسلے کی اضافی کڑی ہے۔ ۱۹۶۰ء سے ۱۹۸۰ء کے درمیان بیس برسوں تک جدیدیت کا زور رہا۔ اس کے بعد مابعد جدیدیت کی ابتدا ہوئی۔ مابعد جدید نظریہ کو پروان چڑھانے میں کلیدی رول "گوپی چند نارنگ" کا ہے۔ اردو ادب میں اس رجحان کو پہلے پہل پیش کرنے والی شخصیت موصوف کی تھی۔ اسی بنا پر جناب نارنگ کو مابعد جدید تنقید کا بانی تسلیم کیا جاتا ہے۔

مابعد جدید تنقید نے جن امور پر سب سے زیادہ زور دیا وہ ساختیات پر مبنی تنقید ہے۔ یہاں یہ واضح کر دینا لازمی ہے کہ جدیدیت، ترقی پسند تحریک کے ردعمل میں وجود میں آئی۔ چونکہ ترقی پسندوں نے ادب اور ادب کی تنقید کے لئے کچھ بندھے ٹکے نظریات وضع کر رکھے تھے۔ ان کے نزدیک وہی ادب اہمیت کا حامل تھا جو ترقی پسند اصول و ضوابط پر کھرا اترتا تھا۔ جدیدیت نے ترقی پسند نظریات کو مسترد کیا، مگر ایک الگ نظریہ ادب پر نافذ کر دیا۔ ابتدا میں جدید رجحان کا تیزی سے فروغ ہوا۔ لیکن یہاں بھی شعرا و ادبا کو گھٹن محسوس ہونے لگی اور اس کے خلاف احتجاج کیا جانے لگا۔ جس کے ردعمل ایک نیا رجحان فروغ پانے لگا جسے مابعد جدیدیت کا نام دیا گیا، جو ادب کو کسی مخصوص نظریے کے تحت دیکھنے کے بجائے ادب کو اس کے متن کی روشنی میں دیکھنے کی قائل ہے۔ اس کے نزدیک لسانیات، اسلوبیات، ساختیات، لفظیات اور نحویات و صرفیات کی روشنی میں ادب کا جائزہ لینا مقصود ہے۔

مابعد جدید مفکرین کا ماننا ہے کہ تخلیقات کی اہمیت اس کے معنیاتی پہلو پر مبنی ہونی چاہئے نہ کہ کسی نظریے کے اصول و ضوابط پر۔ مابعد جدید تنقید کے علمبردار گوپی چند نارنگ کا بھی خیال ہے کہ ادب کو کسی ایک معنوی جہت میں محدود کر دینا ادب کی آفاقیت کو کم تر کرنا ہوگا۔ ادب کی آفاقیت کو ذہن میں رکھتے ہوئے گوپی چند نارنگ نے لسانیات، اسلوبیات اور ساختیات کے جن زاویوں کو ادبی تنقید کی بنیاد قرار دیا ہے، وہ ادب کا غیر جانبدارانہ مطالعہ کی وکالت کرتے ہیں۔

ہم سب لوگ جانتے ہیں کہ جدید اردو نقادوں کی صف میں گوپی چند نارنگ ایک ممتاز اور منفرد حیثیت رکھتے ہیں۔ ان کے مضامین نہ صرف اردو کے انتقادی سرمائے میں اضافے کا سبب ہوئے ہیں بلکہ ان کی تحریروں نے جدید اردو تنقید کو نئی جہتوں سے روشناس بھی کرایا ہے۔ ان کی ادبی فہم اور تنقیدی سرگرمیوں کا آغاز لسانی مباحث سے ہو یا فکشن کی تنقید یا شاعری کی تنقید یا پھر ادب کے دیگر موضوعات ہوں، پروفیسر نارنگ ہمیشہ اپنی منطقی باتوں اور استدلال سے اپنے نکات کو پیش کرتے ہیں اور اپنے مضامین میں ان نکتوں کی وضاحت و صراحت کرتے ہیں۔ وہ تخلیق کو تنقید سے برتر گردانتے ہیں اور تخلیق کی عظمت کے قائل ہیں۔

ان کا بنیادی رشتہ لسانیات سے ہے اسی لئے وہ اپنی تنقید میں سب سے زیادہ زور زبان و اسلوب پر دیتے ہیں۔ اس میں دو رائے نہیں کہ اسلوبیاتی تنقید کے حوالے سے جدید اردو تنقید کے منظر نامے پر نارنگ کی اپنی الگ پہچان ہے۔ انہوں نے چاہے "اقبال کے کلام کے صوتیاتی نظام" سے بحث کی ہو یا "اسلوبیات میر" یا "اسلوبیات انیس" سے، ان کی کوشش یہی رہی ہے کہ کسی بھی طرح فنکار کا تجزیہ و احتساب اس فنکار کی تخلیقی شخصیت کے تناظر میں ہی کیا جائے۔

"اسلوبیات میر" ان کا ایک ایسا کام ہے جو میر فہمی کی نئی جہت کو روشن کرتا ہے۔ اس میں انہوں نے میر تقی میر کے شعری اسلوب کے اوصاف امتیازات کی بنیاد پر ان کی شعری عظمت و

انفرادیت کو نمایاں کرنے کی کوشش کی ہے جو ان کے اسلوبیاتی طرز تنقید کا بہترین نمونہ ہے۔ اس سلسلے میں ڈاکٹر تابش مہدی رقم طراز ہیں کہ:

> ''گوپی چند نارنگ نے اردو ادب و تنقید کے حوالے سے 'چیستاں بازی' نہیں کی ہے بلکہ جو کچھ کہا ہے، صاف اور واضح انداز میں کہا ہے اور اس احساس کے ساتھ کہا ہے کہ اس سے آئندہ نسل کو کچھ مل سکے۔ نارنگ نے شاعری اور افسانے کے جدید رجحانات اور رویوں پر خصوصی توجہ دی ہے۔ ادب کی ان دونوں اصناف اور ان کے فنکاروں پر انہوں نے بڑا اہم اور بنیادی کام کیا ہے۔'' (اردو تنقید کی نئی جہات سے آشنا: گوپی چند نارنگ، ڈاکٹر تابش مہدی، انشا کا گوپی چند نارنگ نمبر، مرتب ف۔ س۔ اعجاز، ص ۲۰)

انیس کے متعلق نارنگ کا اہم کام ''انیس شناسی'' ہے جو اردو ادب کی دنیا میں ایک منفرد حیثیت رکھتا ہے۔ اس میں انہوں نے نہایت شرح و بسط کے ساتھ اپنے مخصوص اسلوب تنقید کے تحت اردو کے دو اہم مرثیہ نگار میر انیس اور مرزا دبیر کے شعری اسالیب کا جائزہ لیا ہے اور ان کے اسباب و اقدار کا تعین کیا ہے۔

اسلوبیات اقبال پر انہوں نے نظریہ اسمیت اور فعلیت کی روشنی میں گفتگو کی ہے اور اس باب کو مزید وسیع کیا ہے۔ انہوں نے اس بات کو خصوصی اہمیت دی ہے کہ اقبال نے معنیاتی وسعتوں کی پیدائش میں فعلیت کے گوناگوں امکانات سے کام لیا ہے اور لہجے کی تجازیت اور تجمیت کے باوصف اسی فعلیت نے اردو سے ان کے تہہ در تہہ تخلیقی رشتے کو استوار رکھنے میں مدد دی ہے۔ اس سلسلے میں ابوالکلام قاسمی فرماتے ہیں کہ:

> ''اقبال کی شاعری کے اسلوبیاتی مطالعے کی دوسری کارآمد اور نتیجہ خیز بحث نظریہ اسمیت اور فعلیت کی روشنی میں اقبال کے صرفی و معنوی نظام کی تلاش و جستجو ملتی ہے۔ اس مضمون میں کلام اقبال کے ان امتیازات کو واضح کیا گیا ہے جن کا تعلق زبان کے استعمال کے صرفی اور نحوی ڈھانچے سے ہے۔'' (گوپی چند نارنگ کے تنقیدی زاویے، ابوالکلام قاسمی، دیدہ ور نقاد: گوپی چند نارنگ، ص ۲۱۲، ۲۱۳)

نارنگ کا ایک امتیاز یہ بھی ہے کہ انہوں نے صرف شعری ادب کے لسانی امتیازات کو سمجھنے کی کوشش کی ہے بلکہ فکشن کے مطالعے میں بھی اسلوبیاتی طرز تنقید سے بھرپور کام لیا ہے۔ انہوں نے علامتی اور تجریدی افسانوں کے معنیاتی نظام پر نہ صرف گفتگو کی بلکہ اس کی پرتوں کو بھی کھول کر رکھ دیا ہے۔ ان کو ہمیشہ سے ہی کسی ایسی تخلیق کی تلاش رہی جو وسیع پیمانے پر افکار و خیالات کے علاوہ اجتماعی لاشعور کی گمشدہ حقیقتوں کے تانے بانے کو نئے تخلیقی احساس کے ساتھ قاری پر منکشف کرے۔ ان خیالات کو عملی جامہ پہنانے کے لئے انہوں نے متعدد افسانوں کا تجزیہ کرتے ہوئے جہاں متن کی ظاہری ساخت پر توجہ کی، وہیں متن کے اندرون میں داخل ہونے کی بھی سعی کی اور ادبی جوہر تلاش کرکے قاری کو نئے تخلیقی احساس سے ہمکنار کیا۔ انہوں نے پریم چند، انتظار حسین اور بیدی کے افسانوں کے تجزیے کئے اور افسانوی ادب کی تفہیم میں ایک نئی طرح کی بنیاد ڈالی۔

انہوں نے اپنے تنقیدی شعور سے ان حقائق کو بھی ظاہر کیا ہے کہ افسانہ کسی بھی حکایت کی روشنی میں لکھا جائے وہ عصری تہذیب و ثقافت کی آئینہ داری میں معاون ہوتا ہے۔ ان کا یہ نظریہ بھی بالکل صحیح ہے کہ افسانہ نگار محض کسی لمحاتی احساس یا جذبے کے بیان کے لئے علامتوں کا استعمال نہیں کرتا بلکہ کامیاب علامتی افسانوں میں یہ علامت زندگی کی کسی نہ کسی ٹھوس سچائی کو بیان کرتی ہے۔

نارنگ کی انفرادیت یہ بھی ہے کہ انہوں نے ساختیاتی فکر میں گہری بصیرت پیدا کی اور پھر اردو دنیا کو ایک نئے ادبی دبستان سے روشناس کرایا اور ساختیات، پس ساختیات اور رد تشکیل کو گرفت میں لے کر اردو ادب کو نئی ادبی توقعات سے ہمکنار کیا۔ یہ کتاب ادبی فکر میں

”عہد نامہ جدید“ کی حیثیت رکھتی ہے۔ اس کتاب میں انہوں نے ساختیات اور پس ساختیات کی نظریاتی بنیادوں سے بحث کی ہے اور ساختیاتی تنقید اور ادبی تنقید کے رشتے کو واضح کیا ہے۔ انہوں نے اس بات پر زور دیا ہے کہ فکر و ادب کی دنیا میں کوئی راستہ بند نہیں ہوتا۔ اس دنیا میں سوالات کی بہتات ہوتی ہے۔ ان سوالات کے مختلف جوابات ہوتے ہیں اور کوئی جواب قطعی یا آخری نہیں ہوتا۔ اسی باعث نارنگ نے تنقیدی نظریہ کی اہمیت اور نظریہ سازی پر سیر حاصل بحث کرتے ہوئے ادبی تنقید کے نئے ماڈل کی جانب اشارہ کیا ہے جو مابعد جدیدیت کی نمائندگی کرتا ہے۔ یہ مابعد جدید ادب صرف تخلیق و تحقیق کا احاطہ نہیں کرتا بلکہ یہ معاشرہ، انسان اور اس سے وابستہ مسائل پر غور و فکر کرنے پر آمادہ کرتا ہے۔

بہر کیف! ادب کا ہر قاری اس بات سے متفق ہے کہ دبستان تنقید میں ”ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات“ کی

بحث جہاں ختم ہوتی ہے وہاں سے ایک نئے تنقیدی زاویے کا آغاز ہوتا ہے۔ ایک مزید بات ذہن میں رکھنے کی ضرورت ہے کہ نارنگ کا یہ تنقیدی سلسلہ ابھی جاری رہے گا اور ممکن ہے کہ ان کے تنقیدی افکار میں کوئی نیرنگ زاویہ ابھر آئے جو تنقیدی سمت کو ایک نیا رخ عطا کرے۔

ان تمام بیانات کی روشنی میں یہ کہنا چاہوں گی کہ ”جدید اردو تنقید میں گوپی چند نارنگ“ کا مقام نہ صرف اعلیٰ اور بلند ہے بلکہ سب سے منفرد ہے۔

Tamkinat Parwez
C/o Parwez Alam
Imam Ali Lane
Asansol - 713301 (W.B), Dist. : Burdwan
Mob. : 09749995899

اردو کی قدیم ادبی روایات میں سب سے اہم مشاعروں کا رواج ہے۔ مشاعرے ہند ایرانی تہذیب کا وہ ورثہ ہے جو مسلمانوں کے ہاتھوں ہندوستان کی گنگا جمنی تہذیب کو منتقل ہوا اور ہندوستان کی اپنی چیز بن کے رہ گیا۔ مشاعروں کا رواج اردو ادب میں اتحاد پسندی کے رجحانات کا اولین مظہر ہے۔ شاید ہی کوئی ایسا مشاعرہ منعقد ہوا جس میں مسلمانوں کے ساتھ ساتھ ہندو شریک نہ ہوئے ہوں۔ شعر و شاعری کی یہ مجلسیں ہر زمانے میں عام رہی ہیں۔ ان کے چند در چند رسوم و آداب مقرر تھے جن کا احترام ہندو و مسلم دونوں کے لئے واجب سمجھا جاتا تھا۔ ایک دوسرے کے زانو بہ زانو بیٹھ کر ہندو مسلم اپنا اپنا کلام سناتے تھے۔ مشاعروں کا انعقاد عموماً کسی صاحب حیثیت کے گھر پر ہوتا تھا۔ اردو کے قدیم مشاعروں کا ایک ہی مقصد یہ بھی ہوتا تھا کہ دونوں فرقوں کو ایک دوسرے سے قریب تر لایا جائے۔ ایسی ہی ایک کوشش لکھنؤ کا مشاعرہ تھا جو ”آئینہ ہندوستان“ کے نام سے مشتہر ہوا۔ یہ مشاعرہ ہری سرن داس کے دولت خانہ پر منعقد ہوا تھا۔ اس کے علاوہ منشی لچھمن پرشاد صدر اور رنگ بہاری لال سوسن کے ہاں لکھنؤ میں برسوں مشاعرے ہوتے رہے۔ دہلی میں ایسے مشاعرے امرناتھ ساحر، پیارے لال رونق اور چندی پرشاد شیدا کے زیر اہتمام 1920ء تک ہوتے رہے۔ کنور بدری کرشن فروغ سکندر آباد کے رئیس ان مشاعروں کے بانی تھے۔ اس طرح مسلمانوں کے گھر ہندوؤں اور ہندوؤں کے گھر مسلمانوں کی نشستیں ہوا کرتی تھیں اور اس وقت کی سوسائٹی ان تعلقات میں کسی تفاوت کو روانہ رکھتی تھی۔ (”کاغذ آتش زدہ“ گوپی چند نارنگ ص ۹۴،۹۵)

(ب) اس دکھ کا سبب ہے
(ج) اس دکھ کا سبب ہے خواہشِ نفس اور
(د) خواہشِ نفس پر قابو سے ہی نجات ممکن ہے

گویا کہ "شونیہ" کی ہی حمایت کی تھی یعنی دکھوں کی مکمل عدمیت سکھ کی گئی ہی ہے۔ اس طرح جدلیات نفی کا بودھی نظریہ نفی کو مثبت بیان تسلیم کرتا ہے۔ چنانچہ پروفیسر نارنگ نفی کے بودھی نظریے کے حوالے سے لکھتے ہیں:

"دانشِ ہند میں مرکزی مسئلہ حقیقتِ مطلقہ (برہمن= شعورِ کل) یا نروان یا موکش ہے۔ ان میں سے کسی کی مثبت تعریف ممکن ہی نہیں مثلاً موکش (نجات) کی بالعموم جو تعریف کی جاتی ہے وہ نفی سے مملو ہے یعنی موکش نام ہے دکھ کی مکمل عدمیت کا، دکھ نفی ہے سکھ کی اور اس نفی کی نفی یعنی دکھ کی عدم موجودگی (یعنی سکھ) پرم نروان ہے۔ غرض نفی کی حرکیت ایک بنیادی اصول ہے، جس کے بغیر نروان (موکش، مکتی) کا مرکزی تصور قائم نہیں ہو سکتا۔" (غالب: معنی آفرینی، جدلیاتی وضع، شونیتا اور شعریات، ڈاکٹر گوپی چند نارنگ، ص ۳۰)

پروفیسر نارنگ نے نفی کی منفیت اور اثباتیت پر بڑی بلیغ بحث کی ہے اور اس فلسفے پر اختتام بحث بارہ صفحات پر بسیط شواہد اور دلائل و براہین کے بعد ہوا ہے۔ میں یہ نہیں کہتا کہ پروفیسر نارنگ نے فلسفۂ نفی یا جدلیات نفی کے نظریے کو وضع کیا ہے بلکہ انہوں نے اس قدیم نظریے کے اشکال اور تعقید کو دور کیا ہے اور اس کی ایسی توضیح کی ہے کہ نفی کی عدمیت اور اس کی موجودیت کے دونوں پہلو مزید نمایاں ہو گئے ہیں۔ اس کے بعد والے باب میں "شونیتا" کے حوالے سے نفی کی پیچیدہ وجودیت کی مزید صراحت کی ہے۔

اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ کیا پروفیسر نارنگ کا مطمحِ نظر ہندوستان کا قدیم Mythological فلسفہ ہے یا پھر غالب کے اشعار میں پیوست دانشِ ہند کا فلسفہ۔ تسلسل مطالعہ سوال اٹھا کر مطمحِ نظر کی غمازی کرتا ہے۔ دراصل دانشِ ہند کا فلسفہ اور شونیتا کا بودھی نظریہ ایک طویل تمہید ہے جو دانشِ ہند کے فلسفے سے جدید حضرات کی ذہن سازی کر کے اشعارِ غالب میں پوشیدہ دانشِ ہند کے فلسفے کے افہام و تفہیم کی لیاقت بخشتی ہے اور مابعد الطبیعیاتی وجودی فکر کے فلسفۂ وجودیت اور لا وجودیت کا امتیازی ادراک بخشتی ہے۔ اس کی وضاحت اور صراحت کا آغاز غالب کی اس غزل سے ہوا ہے جس کو غالب نے محض انیس سال کی عمر میں بیدل کی تضمین کرتے ہوئے لکھا تھا اور جس کا مطلع اور مقطع یہ ہے۔

قطع سفر ہستی و آرام فنا ہیچ
رفتار نہیں بیش تر از لغزشِ پا ہیچ
آہنگِ اسد میں نہیں جز نغمۂ بیدل
عالم ہمہ افسانۂ ما دارد و ما ہیچ

پروفیسر نارنگ نے ویدانت کے فلسفے اور بودھی فکر کے باہمی تقابل و تجزیے سے جو نتیجہ اخذ کیا ہے وہ نفی سے میر کے یہاں بالعموم اور غالب کے یہاں بالخصوص اور کثرت سے موجود ہے۔ اپنے نظریے کی استقامت کے لئے انہوں نے میر و غالب کے یہ اشعار پیش کئے ہیں۔

یہ توہم کا کارخانہ ہے
یاں وہی ہے جو اعتبار کیا
(میر)

بود و نقش و نگار سا کچھ ہے
صورت اک اعتبار سا کچھ ہے
(میر)

شاہدِ ہستیٔ مطلق کی کمر ہے عالم
لوگ کہتے ہیں کہ ہے، پر ہمیں منظور نہیں
(غالب)

جز نام نہیں صورتِ عالم مجھے منظور
جز وہم نہیں ہستیٔ اشیا مرے آگے
(غالب)

ہاں کھائیو مت فریبِ ہستی
ہر چند کہیں کہ ہے، نہیں ہے
(غالب)

مذکورہ اشعار کی سری معنویت کو پروفیسر نارنگ کے ذیل کے حاصل شدہ نتیجہ کے حوالے سے زیادہ بہتر طور پر سمجھا اور پرکھا جا سکتا ہے ورنہ معنی کا سرا ہنوز الجھا رہ سکتا ہے یا پھر ان کی تعبیر میں غلط مذکور سے دور لے جا سکتی ہیں۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ غالبؔ کی شاعری ان منطقی دلائل اور شرح لفظوں کا محض لبادہ سا ہے جو کبھی بے پیکر سے دکھائی دیتے نظر آتے ہیں اور کبھی اچانک ایک ایسا پیکر نمایاں ہو جاتا ہے جو دیکھ لینے کے بعد ہر بار بہ آسانی نظر آنے لگتا ہے اور لطف کی بات یہ ہے کہ وہ پیکر دوسروں کو تب تک نظر نہیں آتا ہے جب تک کہ اس مخصوص پیکر سے آگاہ شخص اپنی انگلی سے اس کی ہیولیٰ بندی نہ کر دے۔ اس کے بعد دوسرا شخص بھی اس ابھرتے ہوئے نقشوں میں بہ آسانی اس پیکر کی خاکہ یا عکس کو دیکھ اور پہچان لیتا ہے۔ پروفیسر نارنگ اس اعتبار سے پہلے شخص ہیں جس نے غالبؔ کے یہاں دانش بندی کے مذکورہ فلسفوں اور نظریوں کو تلاش اور دریافت کیا ہے اور مطالعہ اور مباحث کا ایک نیا باب وا کیا ہے اور غالبؔ کے اس ادعا کو حقانیت عطا کی ہے۔

گنجینۂ معنی کا طلسم اس کو سمجھیے
جو لفظ کہ غالبؔ مرے اشعار میں آئے

اور اس شکایت کو بھی حق بجانب بنا دیا ہے۔

بقدر شوق نہیں ظرف تنگنائے غزل
کچھ اور چاہیے وسعت مرے بیاں کے لیے

گلہ ہے شوق کو دل میں بھی تنگیٔ جا کا
گہر میں محو ہوا اضطراب دریا کا

"دونوں روایتوں کا فرق اس سے بھی کہیں زیادہ گہرا اور بنیادی ہے۔ ویدانت کا تعلق اپنشدوں کی آتمن روایت سے ہے (آتما-پرماتما = برہمن) بودھی فلسفے کا تعلق اناتمن یا انتا anatta یعنی لا آتما کی روایت سے ہے جو آتما، پرماتما، برہمن اور ان سے متعلقہ تمام برہمنی مابعدالطبیعیات سے انکاری محض ہے۔ اپنشدوں کی رو سے حقیقت مطلقہ اصل اور کائنات غیر اصل یعنی سراب illusion یا مایا maya ہے۔ بزم ہستی کی رونق 'مایا' سے ہے جو 'لیلا' (تماشا) یا فریب نظر ہے اور توہم کا کارخانہ ہے، جبکہ حقیقت مطلقہ (برہمن) کائنات کے ذرے ذرے میں جاری و ساری ہے اور حاضر و ناظر ہے۔" (ایضاً، ص ۹۹)

پروفیسر نارنگ کے اس کلیدی نکتے کو مذکورہ اشعار مترشح کرتے نظر آ رہے ہیں اور ذیل کے اشعار بھی اخذ شدہ نتیجہ پر منتج ہوتے ہیں۔

ہستی کے مت فریب میں آ جائیو اسدؔ
عالم تمام حلقۂ دام خیال ہے

ہوں میں بھی تماشائی نیرنگ تمنا
مطلب نہیں کچھ اس سے کہ مطلب ہی بر آوے

مرا شمول ہر اک دل کے پیچ و تاب میں ہے
میں مدعا ہوں تپش نامۂ تمنا کا

نہیں گر سر و برگ ادراک معنی
تماشائے نیرنگ صورت سلامت

ہے سادگی ذہن تمنائے تماشا
جائے کہ اسدؔ رنگ چمن یافتنی ہے

آگہی دام شنیدن جس قدر چاہے بچھائے
مدعا عنقا ہے اپنے عالم تقریر کا

میں بھی منہ میں زبان رکھتا ہوں
کاش پوچھو کہ مدعا کیا ہے

ہے کچھ ایسی ہی بات جو چپ ہوں
ورنہ کیا بات کر نہیں آتی

گر خامشی سے فائدہ اخفائے حال ہے
خوش ہوں کہ میری بات سمجھنی محال ہے

نشو و نما ہے اصل سے غالبؔ فروع کو
خاموشی ہی سے نکلے ہے جو بات چاہیے

بک رہا ہوں جنوں میں کیا کیا کچھ
کچھ نہ سمجھے خدا کرے کوئی

مرقومہ اشعار میں بودھی فلسفہ اور جدلیات نفی کے نظریہ کی ہم آہنگی اور وابستگی دیکھی جا سکتی ہے۔ پروفیسر نارنگ نے بڑی جاں فشانی کے بعد نسخۂ حمیدیہ اور دیوان متداول سے ایسے اشعار کا انبار لگا دیا ہے جو ویدانتی اور بودھی فکر و فلسفہ کی ترجمانی کرتے ہیں۔ یہ ترجمانی کہیں مجذوب کی بدیداہت کا لب و لہجہ اختیار کیے ہوئے ہے تو کہیں زین (Zen) کی وہ خاموشی ہے جس میں بقول کارل ینگ ہر چیز غیاب اور تاریکی سے آئی ہے۔ غالباً اسی لئے غالبؔ نے یہ دعویٰ کیا تھا۔

آتے ہیں غیب سے یہ مضامیں خیال میں
غالبؔ صریرِ خامہ نوائے سروش ہے

زین مفکرین لفظ کو ناکافی اور گیان، دھیان، عرفان کو ناقابلِ وضاحت تسلیم کرتے ہیں۔ ان کا ماننا ہے کہ اگر کچھ جاننا یا حاصل کرنا ہے تو از خود حاصل کرو، روشنی یا معنی تک از خود پہنچنا افضل ہے۔ اسی نظریے نے شہزادہ سدھارتھ کو مہابھنشکرمن (ترکِ خانہ و خاندان) کے لئے مجبور کیا تھا اور اسی جستجو نے انہیں تلاشِ حق کے لئے دشت و صحرا کی بارہ برسوں تک خاک چھنوائی تھی اور پھر اچانک پیپل کے درخت کے نیچے انہیں غیب سے علم کی روشنی حاصل ہوئی تھی اور وہ شہزادہ سے مہاتما بدھ بن گئے تھے۔ اس کے لئے انہیں کسی کی شاگردی حاصل نہیں کرنی پڑی تھی۔ غالبؔ بھی اس جہت سے مہاتما بدھ سے مماثلت رکھتے ہیں۔ انہوں نے بھی استاد سے فقط ابتدائی لسانی تعلیم ہی حاصل کی تھی ورنہ ان کا فلسفہ، فکر اور فن از خود یافتہ ہے۔ البتہ اس کے لئے انہوں نے بدھ کی طرح ترک دنیا نہیں کیا بلکہ تگ و دو اور جہدِ مسلسل اور مطالعہ و استنباط سے کام لیا۔

چلتا ہوں تھوڑی دور ہر اک راہ رو کے ساتھ
پہچانتا نہیں ہوں ابھی راہبر کو میں

بس فرق صرف اتنا ہے کہ مہاتما بدھ نے جسمانی اور ذہنی بیارگی کی جب کہ غالبؔ نے ذہنی آزادی اور ذہنی یکسوئی سے از خود علم کی روشنی حاصل کی۔ بدھ کو یہ سوالات متفکر و متجسس کر رہے تھے کہ انسان بیمار کیوں ہوتا ہے وہ بوڑھا کیوں ہوتا ہے اور پھر مر کیوں جاتا ہے؟ تو غالبؔ ان سوالات کے جوابات ڈھونڈتے ڈھونڈتے عرفان علم حاصل کرنے میں کامیاب ہو گئے۔

جب کہ تجھ بن نہیں کوئی موجود
پھر یہ ہنگامہ اے خدا کیا ہے؟

یہ پری چہرہ لوگ کیسے ہیں
غمزہ و عشوہ و ادا کیا ہے؟

شکنِ زلفِ عنبریں کیوں ہے؟
نگہِ چشمِ سرمہ سا کیا ہے؟

سبزہ و گل کہاں سے آئے ہیں؟
ابر کیا چیز ہے، ہوا کیا ہے؟

غالبؔ ہمیشہ لفظ کی ترجمانی کی کم مائگی اور فنی سانچوں کی تحدید یعنی ظرف تنگنائے غزل کے شاکی رہے ہیں۔ اس لئے ان کے یہاں اظہار کی تحقیق گہری ہے اور لفظوں کے استعمال میں وہ بیدلؔ سے بھی زیادہ محتاط ہیں۔ غالباً یہی وجہ ہے کہ ناقدین غالبؔ کو مشکل پسند کہہ کر اپنا پلہ جھاڑ لیتے ہیں بلکہ انہیں تو میرؔ کی طرح یہ تسلیم کرنا چاہیے کہ۔ ع

سمجھیں نہ ہم تو فہم کا اپنی قصور تھا

سچ تو یہ ہے کہ غالبؔ فہمی کے معاملے میں جو ناقدین کی کم علمی کو زیادہ دخل ہے۔ یہ حضرات غالبؔ کی لفظیات، رمزیات اور معنیات کی بھول بھلیاں میں کھو کر رہ جاتے ہیں اور "انگور نہ ملا تو کھٹا" کی مثل پر کہہ بیٹھتے ہیں کہ "یا تو خود سمجھے یا خدا سمجھے" لیکن غالبؔ جیسا حاضر جواب بھی کہاں چوکتا ہے۔ وہ ترکی بہ ترکی کہہ اٹھتا ہے۔

نہ ستائش کی تمنا، نہ صلہ کی پروا
گر نہیں ہیں مرے اشعار میں معنی نہ سہی

دراصل غالب کی شاعری کوئی معمہ نہیں ہے۔ مخصوص لفظوں کی مخصوص نشست و برخاست کی وجہ سے لفظوں کی معنی جہتیں فزوں تر ہو گئی ہیں اور مفرس تر کیبات کی بنا پر غیر فارسی داں ناقدین کو اشکالات محسوس ہوتی ہے، ورنہ صوفیوں کو غالب کے یہاں سلوک، معرفت، عرفان وغیرہ نظر آتے ہیں۔ فلسفیوں کو فلسفہ کے نکات و افکار دکھائی دیتے ہیں، شوخی اور بذلہ سنجی کے دلدادوں کو شوخی و ظرافت کی پھلجھڑیاں روشن نظر آتی ہیں، دانش ہندی کے متلاشیوں کو دانش ہندی کی جلوہ گری نظر آتی ہے، کلاسکیت کے مداحوں کو کلاسکیت کا اعلیٰ ترین رچاؤ دکھائی دیتا ہے، ترقی پسندوں کو ترقی پسندیت کے اعلیٰ معیار کے نمونے مل جاتے ہیں۔ از این قبیل ہر مکتب فکر کے لوگوں کو غالب کے یہاں اپنی اپنی فکر و نظر کے زاویے مل جاتے ہیں۔ اس لئے عبدالرحمٰن بجنوری نے بالکل بجا کہا ہے کہ لوح سے لے کر تمت تک مشکل سے سو صفحے ہیں، مگر کون سا راگ ہے جو اس کے تاروں میں خوابیدہ یا بیدار موجود نہیں۔ مہاتما گاندھی نے مذہب کی تفہیم کے سلسلے میں سات اندھوں کی جو مثال پیش کی ہے، وہ دیوان غالب پر بھی صادق آتی ہے۔ جس طرح ان اندھوں نے ہاتھی کا کان پکڑ کر پنکھا جیسا، دم پکڑ کر رسی یا سانپ جیسا، پاؤں پکڑ کر کھمبا جیسا ہاتھی کو قرار دیا تھا، بعینہٖ شعریات غالب آج ہاتھی کی شکل ہے اور ناقدین اندھوں کی مثال ہیں۔ یہ سب جزو غالب شعریات کو ہی کل غالب شعریات تصور کر بیٹھے ہیں، جبکہ غالب نے قبل ہی یہ تاکید کی تھی کہ ؎

قطرہ میں دجلہ دکھائی نہ دے اور جزو میں کل
کھیل لڑکوں کا ہوا ، دیدۂ بینا نہ ہوا

غالب کو ناقدین فن کے رویوں کا بھی قبل سے ہی احساس تھا ؎

نقد سخن کے واسطے ، ایک عیار آگہی
شعر کے فن کے واسطے ، مایۂ اعتبار ایک

لیکن غالب تنقید کے معاملے میں تنقیدی رویہ ہی برعکس ہے۔ یہاں فن شعر کی تنقید کے لئے "مایۂ اعتبار ایک" نہیں ہے بلکہ لاتعداد ہے جنہیں پروفیسر نارنگ نے بڑی جامعیت اور معروضیت کے ساتھ یکجا کر دیا ہے جو زیر مطالعہ کتاب کے پس ورق پر درج ہے:

"غالب کے متن کی تعبیریں وقت کے ساتھ ساتھ بدلتی رہی ہیں۔ بجنوری کا غالب وہ نہیں ہے جسے حالی نے پڑھا تھا اور حالی کا غالب وہ نہیں جسے شیخ محمد اکرام یا نظم طباطبائی یا سہا مجددی نے پڑھا۔ گویا ہر شخص نے اپنے اپنے غالب کو پڑھا ہے۔ جیسے کلاسکیت پرستوں اور رومانیت کے شیدائیوں کو اپنے اپنے غالب مل گئے تھے، ترقی پسندوں اور جدیدیت والوں نے بھی غالب کی اپنی اپنی تعبیریں وضع کر لی تھیں۔ غالب کی جدلیاتی فکر ہر نوع کی کلیت پسندی، جبر، ادعائیت اور متشددوں کے خلاف ہے۔ مابعد جدید مزاج بھی متشددوں، آمریت اور ادعائیت کے خلاف ہے۔ نیا عہد تہذیبی جڑوں کا بھی جویا ہے۔ غالب نہ صرف مشق جمالیات میں رچے بسے ہیں، وہ ہمارے فلسفیانہ تہذیبی وجدان کی جیسی نمائندگی کرتے ہیں اس کی دوسری نظیر نہیں ملتی۔ غالب کی شعریات انحراف، آزادی اور اجتہاد کی شعریات ہے۔ نئی معلومات اور نئی فکریات متنا قضات کی گرامر اور قول محال کے محاورہ میں بات کرنے لگے ہیں۔ اردو میں اس گرامر اور محاورہ کی جیسی امانت دار غالب کی جدلیاتی فکر اور تکثیری شعریات ہے اس کی دوسری نظیر نہیں۔"

گزشتہ دو صدیاں غالب شناسی اور غالب فہمی میں وقف ہو چکی ہیں اور ہنوز یہ سلسلہ جاری ہے اور نہ جانے یہ تسلسل کب تک قائم رہے گا۔ اس عرصہ دراز میں غالب کے موضوعات و مضامین، مخصوص لفظیات، اسلوب و طرز ادا اور فن کارانہ جدت مندی وغیرہ کو سو سو طرح سے پرکھا گیا، معنی کے سرے ملانے کی کوششیں کی گئیں، فن کی جمالیاتی اقدار کی نشاندہی کی گئی، لفظیات اور عصری حالات کے تانے بانے سے مفہوم کو متشکل کرنے کی کاوشیں کی گئیں، افکار غالب کے ماخذات

تلاش کیے گئے اور اس مرحلے میں پیش تر تو ادوار کو یکسر نظرانداز کیا گیا اور یہ جاننے کی قطعی کوشش نہیں کی گئی کہ غالب نے کن کن کتابوں کا مطالعہ کیا تھا اور کتابی مطالعہ کے لیے مطبع، کتب خانہ سے انہوں نے کس قدر استفادہ کیا تھا یا پھر ان کے گھر میں کون کون سی کتابیں دستیاب تھیں؟ مئے کدہ کی نشستوں اور شعر گوئی کی خلوتوں کے بعد اکتساب فکر و فن کے لیے غالب کو کتنا وقت ملتا تھا؟ یا ایسے سوالات ہیں جن کے مصدقہ جوابات کے بغیر غالب کے فکری ماخذات پر بحث کرنا بے سود ہے۔ غالب کے یہ کہہ دینے سے کہ "نہ ستیزہ گاہ وہی ہے، نہ حریف پنجہ فگن ہے" کا یہ ہرگز مطلب نہیں کہ غالب کے یہاں نیا کچھ نہیں ہے، بس ماخوذات ہیں اور اگر ان کے یہاں کچھ نیا ہے تو وہ ان کا طرز ادا اور اسلوب ہے اور ان کا مخصوص دلکش اور اس کی مربوط نشست و برخاست ہے۔ اگر میں مذکورہ سوالوں کے مصدقہ جوابوں کے بغیر یہ کہوں کہ غالب کے یہاں جو کچھ ہے وہ سب نیا اور انوکھا ہے اور جو بھی فکری مماثلت اور لسانی یکسانیت ہے، وہ محض توارد ہے، تو میں بھی اسی غلطی کا ارتکاب کروں گا جو غالب کے فکری ماخذات کے متلاشیوں نے کیا ہے۔ غالب جب کہتے ہیں کہ۔

طرز بیدل میں ریختہ کہنا
اسد اللہ خاں قیامت ہے

تو معنی کے ماخذات کے متلاشی فوراً یہ حکم لگا دیتے ہیں کہ غالب نے طرز بیدل یعنی بیدل کی ثقالت اور ژولیدہ گوئی کا اتباع کیا تھا یا پھر جب غالب یہ اعلان کرتے ہیں کہ۔

ریختہ کے تمہیں استاد نہیں ہو غالب
کہتے ہیں اگلے زمانے میں کوئی میر بھی تھا

تو میر کو معاصر کا روان غزل قبول کر لیا جاتا ہے، لیکن جب وہی غالب یہ کہتے ہیں کہ۔

نے گل نغمہ ہوں، نہ پردۂ ساز
میں ہوں اپنی شکست کی آواز

ہوں گرمیِ نشاطِ تصور سے نغمہ سنج
میں عندلیبِ گلشنِ نا آفریدہ ہوں

تو ہمارے محققین و ناقدین غالب کی اختراعیت و انفرادیت کو قبول کرنے میں تذبذب کا شکار ہو جاتے ہیں۔ جب عبدالرحمٰن بجنوری نے "دیوان غالب" کو الہامی کتاب قرار دیا تو اسے بے جا تعلّی کا نام دیا گیا کیوں کہ ان کی نظر میں الہام کا تعلق فقط وحی اور پیغمبروں سے ہے، لیکن میرے خیال سے ہر نیا خیال جو لوحِ قلب و ذہن پر نازل ہوتا ہے، الہام کی حیثیت رکھتا ہے۔ اس تناظر میں یقیناً "دیوان غالب" الہامی کتاب ہے۔ پروفیسر گوپی چند نارنگ اپنی تازہ معرکۃ الآرا کتاب "غالب: معنی آفرینی، جدلیاتی وضع، شونیتا اور شعریات" کے دیباچہ میں اس ضمن میں جو تمثیل پیش کی ہے وہ غالب تنقید کی حقیقت کھول دیتی ہے:

"ایک پرانی لوک کہانی ہے کہ ایک بڑھیا رات کے وقت چوک پر کچھ ڈھونڈ رہی تھی۔ کسی نے پوچھا کہ اماں کیا ڈھونڈ رہی ہو۔ کہنے لگی گھر کی چابیاں کھو گئی ہیں ان کو ڈھونڈ رہی ہوں۔ اس نے پوچھا کہ چابیاں کہاں کھوئی ہیں۔ بڑھیا نے کہا گھر میں، لیکن وہاں اندھیرا ہے، کچھ سجھائی نہیں دیتا، یہاں روشنی میں ڈھونڈ رہی ہوں۔ غالب تنقید کا سارا معاملہ یہی ہے۔ بالعموم ہم غالب کو وہاں ڈھونڈتے ہیں جہاں روشنی ہے، جہاں سب معلوم ہے۔ غالب شعریات میں سب کچھ روشنی میں ہو ایسا نہیں ہے۔"

مجھے یقین ہے کہ پروفیسر نارنگ کی یہ کتاب غالب کے فکری و لسانی اور فنی ابعاد و اطراف کے راستے سارے Subway اور Super Highway کھول دے گی کہ غالب فہمی اور غالب کی فکری و معنیاتی جہتوں تک رسائی آسان ہو جائے گی اور صدیوں قابل مطالعہ و استفادہ بنی رہے گی۔ ایسی گراں قدر خدمات کا صلہ نوبیل جیسے ایوارڈ اور گیان پیٹھ ایوارڈ سے کم کچھ بھی نہیں ہو سکتا۔ پڑوسی ملک کے ستارۂ امتیاز کا جواب بجز بھارت رتن کے کچھ بھی نہیں ہو سکتا۔

❁❁❁

غالبؔ کی معنی آفرینی، جدلیاتی افتاد اور نارنگ

• ڈاکٹر عبدالقادر

مرزا غالبؔ نابغۂ فکر و فن ہیں۔ ان کی رمزیت، اشاریت اور ایمائیت معنی کی اتنی تہوں کو پیدا کر دیتی ہے کہ ان کی شعریات، سات اندھوں اور ہاتھی کی تاویلیں بن جاتی ہے۔ کوئی ان کے شعر کی تفہیم کے دوران لفظوں کے گورکھ دھندوں میں الجھ کر رہ جاتا ہے تو کوئی معنی کے جز کو ہی کل سمجھ بیٹھتا ہے یا پھر ایسے معنی اخذ و استنباط کر لیتا ہے جس کے متعلق کہا جا سکتا ہے کہ

"اس نے تو وہ سنا ہے جو میں نے کہا نہیں۔"

یہی وجہ ہے کہ پچھلی دو صدیوں سے غالبؔ فہمی کی مسلسل کوششیں ہو رہی ہیں اور ڈور کو سلجھا کر سرے کی تلاش کی جا رہی ہے۔ تلاش معنی کی اس کیفیت کو گوپی چند نارنگ نے بڑی معنی خیز تمثیل کے حوالے سے پیش کیا ہے کہ جب ایک بڑھیا گھر کے باہر روشنی میں اپنی گم شدہ چابی ڈھونڈ رہی تھی تو کسی راہ گیر نے استفسار کیا کہ اماں! کیا ڈھونڈ رہی ہو۔ بڑھیا نے کہا کہ چابی ڈھونڈ رہی ہوں۔ راہ گیر نے پوچھا کہ چابی کہاں گم ہوئی ہے۔ بڑھیا نے جواب دیا کہ گھر میں۔ راہ گیر نے کہا کہ تو پھر گھر میں ڈھونڈو۔ بڑھیا نے کہا کہ گھر میں اندھیرا ہے، اس لئے باہر روشنی میں ڈھونڈ رہی ہوں۔ پروفیسر نارنگ اس تمثیل کے ذریعہ یہ باور کرانا چاہتے ہیں کہ غالبؔ شناسی کا دم بھرنے والوں کی بھی بڑھیا جیسی ہی حالت ہے۔ وہ گوہر معنی وہاں نہیں ڈھونڈتے، جہاں وہ ہے بلکہ وہاں تلاش کرتے ہیں جہاں وہ نہیں ہے۔ لہٰذا وہ غالبؔ کی معنی آفرینی کی تلاش کرنے والوں کو یہ تاکید کرتے ہیں کہ:

> "کیا ہم یہ مفروضہ قائم کرنے میں حق بجانب ہوں گے کہ غالبؔ کی معنی آفرینی کے یوں تو کئی ابعاد، کئی پہلو ہیں (بسیار شیوہ ہاست بتاں را کہ نام نیست) تخلیقی عمل یوں بھی بھید بھرا رہتا ہے۔ تنقید اس کی تھاہ پانے کا دعویٰ نہیں کر سکتی۔ فقط قرأت کی بنا پر قیاسات قائم کر سکتی ہے، وہ بھی صرف ان عوامل کے بارے میں جو تخلیقی عمل کی خصوصیات خاصہ سے تعلق رکھتے ہوں۔"
>
> (غالبؔ: معنی آفرینی، جدلیاتی وضع، شونیتا اور شعریات، گوپی چند نارنگ، ص ۳۹)

غالبؔ کے یہاں معنی آفرینی ہی نہیں معنی بیگانہ بھی ہے۔ یعنی اچھوتے مضمون کی بھی آفرینش ہوئی ہے۔ مرزا غالبؔ کے یہاں ایسا خیال یا مضمون جا بجا ملتا ہے جو ان سے پہلے کسی کو نہ سوجھا تھا۔ اسی طرح جدلیاتی وضع و جدلیاتی افتاد کی جو جہتیں پروفیسر نارنگ نے دیکھی ہیں، ان سے پہلے کسی نے نہ دیکھی تھی۔ حالی بھی پہلے شخص ہیں جنہوں نے مرزا کے یہاں معنی بیگانہ کی نشاندہی کی تھی۔ پروفیسر موصوف نے مذکورہ کتاب کے باب دہم میں متداول دیوان، معنی آفرینی اور جدلیاتی افتاد کو موضوع بنایا ہے۔ میں بھی اسی آئینے میں پروفیسر نارنگ کی غالبیاتی تحقیق و تنقید کو دکھانے کی کوشش کروں گا۔ متداول دیوان غالب کے متعلق وہ تاریخی اور تعدادی اندراج کرتے ہیں، لکھتے ہیں:

> "متداول دیوان غالبؔ کی زندگی میں پانچ بار شائع ہوا (نسخۂ رضا، ص ۷۴) اور ہر ایڈیشن میں اضافے ہوتے رہے۔ دیوان غالبؔ جب پہلی بار ۱۸۴۱ء میں شائع ہوا (جس کا مسودہ ۱۸۳۳ء میں تیار ہو گیا تھا) اس وقت اس میں کل ۱۰۹۳ اشعار تھے (ایضاً ص ۷۹، ۸۱، ۸۲) بعد کے ایڈیشنوں میں اشعار کی تعداد بڑھتی رہی۔ غالبؔ کی زندگی میں آخری بار جب دیوان پانچویں بار ۱۸۶۳ء میں شائع ہوا تب تک کل اشعار کی تعداد ۱۸۰۲ ہو گئی تھی (ایضاً، ص ۹۹) اس میں پچیس

جب نشاط سے جادہ کے چلے ہیں ہم آگے
کہ اپنے سائے سے سر پانو سے ہے دو قدم آگے

مری تعمیر میں مضمر ہے اک صورت خرابی کی
ہیولیٰ برق خرمن کا ہے خون گرم دہقاں کا

ہوس کو ہے نشاط کار کیا کیا
نہ ہو مرنا تو جینے کا مزا کیا

کم نہیں جلوہ گری میں ترے کوچے سے بہشت
یہی نقشہ ہے ولے اس قدر آباد نہیں

لطف خرام ساقی و ذوق صدائے چنگ
یہ جنت نگاہ وہ فردوس گوش ہے

مہرباں ہو کے بلالو مجھے چاہو جس وقت
میں گیا وقت نہیں کہ پھر آ بھی نہ سکوں

وہ آئے گھر میں ہمارے خدا کی قدرت ہے
کبھی ہم ان کو کبھی اپنے گھر کو دیکھتے ہیں

ان اشعار میں پروفیسر نارنگ نے جدلیاتی نفی کی جو نشاندہی کی ہے، وہ بھی قابل رشک ہے:

(الف) "پس تعمیر اور خاک میں جدلیات نفی واضح ہے۔"

(ب) "قتل کے خیالی پیکر کی تقلیب سے جو بجائے خود شعر میں آیا ہی نہیں، لیکن شعری جدلیاتی ایمائیت کارگر ہے۔"

(ج) "مضمون آفرینی کا سارا کھیل جدلیاتی تفاعل پر ٹکا ہوا ہے۔"

(د) "وضاحت کی ضرورت نہیں کہ جدلیاتی گردش مرنے و جینے میں اور ہوس و نشاط میں ہے۔"

(ہ) "تصورات کو بے دخل کرنا یعنی Subversion جدلیات نفی کا خاص تفاعل ہے۔"

(و) "وضع معنی کو رد تشکیل کیا ہے اور قطعی کو غیر وضعی معنی میں بدلتا ہے جو نفی کا تفاعل ہے۔"

(ز) "بظاہر کوئی حرف نفی نہیں، لیکن حرکیات نفی پورے شعری تشکیل میں جاگزیں ہے۔"

میرا مقصود غالب کی معنی آفرینی اور جدلیاتی افادے سے متعلق گوپی چند نارنگ کے مشاہدہ و مطالعہ کا ایک معروضی محاسبہ کرنا تھا۔ میں نے ان دونوں پہلوؤں کو نارنگ کی نظر سے دکھانے کی کوشش کی ہے۔ توقع ہے کہ میری یہ ادنیٰ کاوش ناقدین اور مبصرین کی توجہ اس جانب مبذول کرا سکے گی اور نارنگ کی جدلیاتی نفی کے حوالے سے غالب کا از سر نو مطالعہ کیا جائے گا۔

❀❀❀

Dr. Abdul Quadir
Jatwarpur Chauth, Samastipur

فنِ تحقیق اور نارنگ کا طریقۂ تحقیق

(غالب اور حادثۂ اسیری کے حوالے سے)

• محمد رضوان

فنِ تحقیق تاریخ نویسی کی بنیاد ہے اور تاریخ چوں کہ انسانی زندگی کے سیاسی، معاشرتی، معاشی، مذہبی اور تہذیبی و ثقافتی پہلوؤں کو اظہر من الشمس کرتی ہے، اس لئے تاریخ کی اہمیت ادب کے لئے بھی وہی ہے، جو سیاست، معاشرت وغیرہ کے لئے ہے۔ تخلیق کے لئے طبیعت کی موزونیت ناگزیر ہے اور تحقیق کے لئے صبر آزما مشقت لازمی ہوتی ہے۔ مطلب یہ کہ طبیعت کی موزونیت فطری اور مصاحتی ہے، جب کہ تحقیق جنون دہ ہوتی ہے۔ انکشاف اور دریافت کی دھن سوار ہوتے ہی جنون کی کیفیت طاری ہو جاتی ہے، اس لئے محقق کے لئے ارادے کا دھنی ہونا بھی ضروری ہے۔ اسی مصمم ارادے کی وجہ سے وہ سفری صعوبتیں جھیلتا ہے، اوراقِ بوسیدہ پر جمی دھول کو وہ سانسوں کے ذریعہ اپنے پھیپھڑوں میں جمع کرتا ہے اور مجوزہ مواد کے حصول کے لئے وہ ایک ایک فرد سے رجوع کرتا ہے، کیوں کہ لائبریریوں اور اکیڈمیوں میں اتنے اہم مخطوطے اکثر نہیں ملتے جتنے کہ ذاتی لائبریریوں میں دستیاب ہوتے ہیں اور اکثر اس کے مالکان یعنی رئیسوں یا ان کے بے ذوق وارثوں سے ان کی حصولیابی بے حد پیچیدہ ہوتی ہے۔

تحقیق ایک انکشافاتی عمل ہے، اس لئے یہ سائنسی اصول کی متحمل ہے۔ اس کے لئے نہ صرف مواد کی یکجائی اور اس کی صحت و حقیقت کی پرکھ لازمی ہوتی ہے بلکہ اس کے تجزیے سے موصولہ نتیجہ کا بھی ہر دفعہ یکساں اور من و عن ہونا ناگزیر ہے۔ سائنس کے اس استدلالی طریقہ کی وجہ سے تحقیق مزید دشوار گزار بن جاتی ہے۔

جیسا کہ کہا گیا، تحقیق کا عمل محقق سے عزم مسلسل اور عزم مصمم کا طالب ہوتا ہے۔ نہ صرف یہ کہ محقق کے لئے ارادے کا دھنی ہونا ضروری ہے بلکہ یہ بھی لازمی ہے کہ یہ دھن عارضی نہ ہو بلکہ دائمی ہو۔ پروفیسر گوپی چند نارنگ کا تحقیقی رنگ اور ڈھنگ اس وقت اظہر من الشمس ہوا جب ۱۹۶۱ء کے نقوش (لاہور) میں ان کا مضمون، "غالب اور حادثۂ اسیری" شائع ہوا اور اس مضمون پر ان کی تحقیق کی تکمیل ۲۰۱۳ء میں ہوئی جب ان کی تحقیقاتی کتاب "غالب: معنی آفرینی، جدلیاتی وضع، شونیتا اور شعریات" معرضِ وجود میں آئی۔ گویا ان کے کئی ابتدائی مقالے تحقیقی شذروں کی حیثیت رکھتے ہیں جن کا تکملہ پچاس سالوں کی مسلسل تحقیق کے بعد ہوا۔

نامور محقق اور معتبر نقاد ڈاکٹر سید عبداللہ کے بموجب تحقیق طرزِ مطالعہ کا نام ہے جس میں موجود مواد کے صحیح یا غلط کو بعض مسلمات کی روشنی میں پرکھا جاتا ہے۔ اس لحاظ سے پروفیسر نارنگ ایک ایسے ہی محقق ہیں جو مواد یا امر واقعہ کی حقیقت کے اظہار کے لئے موجود مواد کی صحت یا سقم کو بعض مسلمات اور منطقی استدلال کی روشنی میں پرکھتے ہیں۔ وہ عمل پیش کردہ تحقیقی امور کا باہم تجزیہ کرتے ہیں، تاریخی صداقت کی فراہمی کے لئے مواد کو Chronological Order میں ترتیب دیتے ہیں۔ موضوع سے محقق کی نسبت یا عصبیت کو ملحوظ رکھتے ہیں اور حقیقت کے امکاناتی پہلوؤں کے ساتھ ساتھ اس کا عقلی محاسبہ بھی کرتے ہیں۔ غالب کے متعلق حالی کے خیالات اور تحقیقات کو عموماً معتبر اور مقبول سمجھا جاتا ہے، مگر پروفیسر نارنگ نے حوالوں، شہادتوں، اپنی استدلالی منطقوں اور تجزیاتی نتیجوں سے یہ ثابت کر دیا ہے کہ حالی نے یا تو حقیقت کی پردہ پوشی کی ہے یا پھر انہوں نے معاصرانِ غالب اور مداحانِ غالب کے اقوال پر اکتفا کر لیا ہے۔ مثلاً یہ کہ اسیری غالب کے واقعے ۱۸۴۱ء اور ۱۸۴۷ء میں پیش آئے۔ پہلی اسیری تو بے حد عارضی اور جزوقتی تھی، جس میں غالب کو ضمانت سے ہی طلاقت مل گئی تھی، مگر

دوسری اسیری میں تو سزا ہی ہو گئی تھی۔ ایسے معاملوں میں اخبارات کی خبروں کو قطعی اور آخری مان لیا جاتا ہے، مگر پروفیسر نارنگ نے اخبار کی شائع شدہ خبروں، حالی کے اس اسیری سے پلہ جھاڑنے کی بات، خواجہ حسن نظامی کی کتاب ''دلی کا آخری سانس'' کے مندرجات، مولانا ابوالکلام آزاد کے نوٹ جسے غلام رسول مہر کو لکھا گیا تھا اور گھنشیام لال عاصی کے قطعات کا باہم تقابلی تجزیہ کر کے طریقۂ تحقیق کے سائنسی اور نفسیاتی و تجزیاتی طرز اور اصول کا اعلیٰ ترین نمونہ پیش کیا ہے۔ اس مرحلے میں انھوں نے کسی طرح کی انسیت یا عصبیت کو راہ نہیں پانے دیا ہے۔ انھوں نے اسیریٔ غالب سے متعلق جتنی بھی شہادتیں اور مواد موجود تھے، پہلے ان سب کو یکجا کیا، پھر ان کا تقابلی تجزیہ کیا اور اس دوران صاحب الرائے کے غالب سے نسبت، رغبت اور مخاصمت یا عصبیت کے جذبوں پر بھی گہری نظر رکھی تا کہ مواد کی صحت پر آنچ نہ آنے پائے۔ اس کے علاوہ انھوں نے جن مراحل میں مواد کو رد یا قبول کیا، اس کی توجیہ بھی بیان کی تا کہ موجود مواد کی حقیقت بھی نمایاں ہو جائے۔

اسیریٔ غالب کے متعلق پروفیسر نارنگ کالی داس گپتا رضا، ''دہلی اردو اخبار''، ''یادگارِ غالب''، ''اخبار فوائد الناظرین''، ''احسن الاخبار'' (بمبئی) منشی کریم الدین کے بیانات، سید ناصر نذیر فراق دہلوی کی کتاب ''لال قلعہ کی ایک جھلک'' سر امیر الدین کی کتاب ''غالب''، غالب کے ہم عصر گھنشیام لال عاصی دہلوی کے قطعۂ تاریخ اور ان کی صراحتی عبارت، مولانا ابوالکلام آزاد کے تحقیقی خیالات، شیخ محمد اکرام کی کتاب ''غالب نامہ'' وغیرہ کے شواہد و حوالے یکجا کر کے ان کی صحت کی پرکھ کرتے ہیں، پھر ان کا تجزیہ کر کے حقیقت نچوڑ لیتے ہیں۔ مثلاً اخبار ''فوائد الناظرین'' میں ماسٹر رام چندر کی رپورٹ اور ''احسن الاخبار'' کی رپورٹ میں ایک ماہ کا فرق ثابت کیا ہے۔ یہی نہیں رام چندر کی رپورٹ کو انھوں نے گرفتاریٔ غالب کے چھ دن بعد کی رپورٹ قرار دیا ہے:

> ''غالب کی گرفتاری کی تاریخ یعنی ۲۵ مئی ۱۸۴۷ء فقط اسی خبر سے معلوم ہوتی ہے۔ یہ خبر ان کی گرفتاری کے چھ روز بعد شائع ہوئی۔ مجسٹریٹ نے اپنا فیصلہ نہیں سنایا تھا۔ ظاہر ہے یہ زمانہ انھوں نے حوالات میں گزارا ہوگا ..... اس سلسلے کی دوسری خبر بمبئی کے 'احسن الاخبار' کی ہے۔ اس اخبار میں دلی اور دربار شاہی سے متعلق جو حالات چھپتے تھے، ان کا ترجمہ خواجہ حسن نظامی نے 'دلی کا آخری سانس' کے نام سے کتابی صورت میں شائع کر دیا ہے۔ اس کتاب میں غالب کی گرفتاری کا ذکر ۲۵ رجون ۱۸۴۷ء کی خبروں میں یعنی گرفتاری کے پورے ایک ماہ بعد آیا ہے۔''

مذکورہ اقتباس سے واضح ہوتا ہے کہ واقعات کی تاریخی تشخیص پر پروفیسر نارنگ گہری نظر رکھتے ہیں۔ انھوں نے متعلقہ شواہد کو رد کر دیا ہے اور یہ ثابت کر دیا ہے کہ غالب قمار بازی کے الزام میں ۲۵ مئی ۱۸۴۷ء کو سلاخوں کے پیچھے نہیں ڈالے گئے بلکہ ۱۹ مئی ۱۸۴۷ء کو گرفتار ہوئے۔ پروفیسر موصوف اس بات کو بھی ثابت کرتے ہیں کہ یہ غالب کی پہلی اسیری ضرور تھی، مگر قانونی عتاب کے اعتبار سے وہ کئی دفعہ معتوب ہوئے یعنی پہلی گرفتاری کے چھ سال بعد اسیری کا واقعہ پیش آیا۔ پہلی گرفتاری قرض کی عدم ادائیگی کے دوران (چار سو روپے مع اصل و سود) کی صورت میں ہوئی، جس کی ادائیگی نواب امین الدین خاں نے کی، حالاں کہ کالی داس گپتا رضا کا جو حوالہ موصوف نے پیش کیا ہے، اس میں ۷ رجون ۱۸۴۷ء درج ہے، لیکن موصوف نے اسے خارج کر دیا ہے اور غالب کی پہلی گرفتاری کا سال ۱۸۴۱ء قرار دیا ہے، البتہ اس میں تاریخ اور ماہ کا اندراج نہیں ہے۔ تاہم یہ دیکھ کر حیرت ہوتی ہے کہ انھوں نے پہلی گرفتاری کا سال ایک مقام پر ۱۸۴۷ء اور دوسرے اور تیسرے مقامات پر ۱۸۴۱ء درج کیا ہے۔ مجھے لگتا ہے کہ پروف ریڈنگ کا سہو ہے۔ وہ اقتباسات ذیل میں درج کیے جا رہے ہیں:

> (الف) ''عام شہرت کے برخلاف غالب قمار بازی کے الزام میں ایک دفعہ نہیں، دو دفعہ معتوب ہوئے تھے۔ حقیقت یہ ہے کہ اس سے پہلے بھی ایک بار غالب بابت عدم ادائیگی ادھار ۱۸۴۱ء میں ماخوذ ہو چکے تھے۔''

(ب) ''قمار بازی کے الزام میں معتوب ہونے کا پہلا واقعہ ۱۸۴۱ء کا اور دوسرا ۱۸۴۷ء کا ہے۔''

(ج) اس واقعہ (پہلی گرفتاری) کے چھ برس بعد غالب قمار بازی کی وجہ سے دوسری بار ۱۸۴۷ء میں معتوب ہوئے ۔ اس دفعہ احباب و اعزہ کی سعی و سفارش کے باوجود قید ہو گئی۔''

مذکورہ اقتباسات کو اگر بغور دیکھیں تو دو متضاد اور مخالف باتیں نظر آتی ہیں۔ پہلا تضاد یہ کہ ''الف'' اور ''ب'' دونوں میں غالب کی پہلی گرفتاری کا سبب قمار بازی کو بتایا گیا ہے، جبکہ اقتباس اول اس کا رد کرتا ہے اور بتاتا ہے کہ غالب کی پہلی گرفتاری ادھار کی عدم ادائیگی کی وجہ سے ہوئی نہ کہ قمار بازی کی وجہ سے ہوئی۔ دوسرا تضاد یہ ہے کہ اقتباس اول میں غالب کی پہلی گرفتاری کا سال ۱۸۴۷ء بتایا گیا ہے، جبکہ اقتباسات ''ب'' اور ''ج'' میں اس کا سال ۱۸۴۱ء درج ہے۔ اغلب امکان ہے کہ یہ سہو پروف ریڈنگ کی بجائے کہیں سے راہ پا گیا ہوگا ورنہ جو نارنگ اتنی چھان پھٹک کے بعد گوہر مقصود حاصل کرنے کو فوقیت دیتے ہیں، ان سے ایسی چوک نہیں ہو سکتی۔ وہ دور کی کوڑی لانے میں یقین رکھتے ہیں۔ معمولی سے معمولی اشاروں کی بھی وضاحت و صراحت کے لئے بھی وہ فٹ نوٹ اور حاشیوں کا استعمال کرتے ہیں۔ اس مضمون کے صرف تین صفحات ایسے ہیں جن میں فٹ نوٹ درج نہیں ہوئے ہیں۔ تحقیقی مقالہ ''غالب اور حادثہ اسیری'' موصوف کے مجموعہ ''کاغذ آتش زدہ'' کا پہلا مضمون ہے اور صفحہ ۲۳ سے لے کر صفحہ ۶۵ تک پھیلا ہے۔ اس طرح ۴۳ صفحات پر مشتمل اس مقالہ میں تحقیق نارنگ کی معراج نظر آتی ہے۔

تحقیق صرف مواد کو کھنگالنے کا نام نہیں ہے بلکہ نچوڑنے کا بھی عمل ہے اور اسے پروفیسر نارنگ نے بطرز احسن برتا ہے۔ وہ اپنے موضوع کے لئے محض مواد ہی اکٹھا نہیں کرتے بلکہ مواد کا تجزیہ کر کے نتیجہ بھی اخذ کرتے ہیں اور اپنی استدلال آمیز رائے بھی پیش کرتے ہیں۔ مذکورہ مقالہ کے کئی مرحلے میں موصوف نے ایسا نمونہ پیش کیا ہے، مگر میں یہاں اس کا آخری اقتباس پیش کرنے پر اکتفا کرتا ہوں:

''ان بیانات کے مدنظر غالب کی قبل از وقت رہائی کا مسئلہ پوری طرح حل ہو جاتا ہے، یعنی گرفتاری کے وقت ان کی صحت اچھی نہ تھی۔ تقریباً نصف سزا کاٹ چکنے کے بعد ان کی تندرستی مزید خراب ہو گئی اور جب مسٹر راس سول سرجن نے ان کی ناگفتہ بہ حالت دیکھی تو رہائی کی رپورٹ کرنے پر مجبور ہو گئے۔ غرض غالب خرابی صحت کی وجہ سے قبل از وقت رہا کر دیے گئے اور اس میں مجسٹریٹ کے 'رحم' کو مطلق دخل نہ تھا۔''

چوں کہ یہ مقالہ ۱۹۶۱ میں 'نقوش' لاہور میں شائع ہوا تھا اور یہ وہ دور تھا جب پروفیسر نارنگ کا تحقیقی و تنقیدی عمل ابتدائی امتحان پر تھا، اس لئے ایسے سہو کا ہونا بعید از قیاس نہیں، تاہم محض آٹھ سالوں (۱۹۵۳ء تا ۱۹۶۱ء) کے تحقیقی و تنقیدی سفر میں پروفیسر نارنگ کا خود اعتمادی سے لبریز ہونا ان کی تحقیق کی پختہ شہادتوں کا امین ہے۔ وہ بے باکی اور بے خوفی کے ساتھ نامور محققوں کے باطل نظریات و شواہد کو یک قلم رد کرنے کا حوصلہ رکھتے ہیں اور اعتماد اور حوصلہ کے دم پر آج وہ ایک مستند محقق اور معتبر ناقد شمار ہوتے ہیں۔

❀❀❀

Md. Rizwan
Research Scholar
L.N. Mithila University
Darbhanga (Bihar)

میرے بعض کاموں میں اردو کا ثقافتی پہلو پیش نظر رہا ہے۔ میرا ایقان ہے کہ ہمارے مشترک کلچر اور ہند اسلامی تہذیبی وحدت کی جیسی نمائندگی اردو کرتی ہے ہندوستان کی کوئی دوسری زبان اس کی ہمسری نہیں کر سکتی۔ ''ولی دکنی: انسانیت، محبت اور تصوف کا شاعر''، ''قوالی کا چلن اور اردو غزل: ہند اسلامی تہذیبی ارتباط کا مرقع'' اور ''صوفیا کی شعری بصیرت اور شری کرشن'' اسی نوع کی تحریریں ہیں جنھیں میرے سابقہ کام کے تسلسل کے طور پر پڑھا جاسکتا ہے۔ [illegible] گوپی چند نارنگ، ص ۱۱۰

مزاجِ غالبؔ اور اعتبارِ نارنگ

• نسرین مظہر

شوخی و ظرافت مرزا غالبؔ کی سرشت میں شامل تھی اور ان کی جبلت کا جزوِ لاینفک تھی اور اس کی جھلک ان کے خطوط اور شاعری دونوں میں جا بجا ملتی ہے۔ ان کی یہ طبیعت اور مزاج تب سالم تھا، جب تک کہ ان کی قوتیں مضمحل نہیں ہوئی تھیں اور جب تک کہ عناصر میں اعتدال تھا۔

مضمحل ہو گئیں قویٰ غالبؔ
اب عناصر میں اعتدال کہاں

مزاجِ غالبؔ کی اس تشکیل میں خود غالبؔ کی آزادہ روی، وسیع المشربی، بے نیازی، خودداری، حالات کی ستم ظریفی، انا پسندی، احباب کی بے اعتنائی، معاصرین سے چشمک وغیرہ کو خاصا دخل تھا۔ پروفیسر نارنگ نے مرزا کی طبیعت کے عناصرِ ترکیبی کی تلاش میں مرزا کے خطوط، مرزا کی نثر، شاعری کے علاوہ مرزا کی شخصیت کو "نگہِ پاک بیں" سے دیکھنے والے حالیؔ کی "یادگارِ غالبؔ"، "مہرِ نیم روز"، "شعر العجم جلد سوم"، "غالبؔ بحیثیت محقق"، "یادگارِ غالبؔ"، "شعر، غیر شعر" اور "نثر"، "کلیاتِ نثرِ غالبؔ"، "تلامذۂ غالبؔ"، "Ghalib and Samad" (Pregarina) وغیرہ کتابوں کے حوالے اور اپنے مطالعوں کی بنیاد پر مرزا کی شخصیت کے ان داؤں کو مرتب کرنے والے عوامل کی نشاندہی کی ہے۔ مرزا کی ننھیال میں ان کی شخصیت کی تشکیل کے ذمہ دار حالات کے متعلق پروفیسر موصوف لکھتے ہیں:

"مرزا کی ننھیال کا شمار آگرہ کے متمول ترین گھرانوں میں ہوتا تھا اور ان کا بچپن عیش و عشرت اور اللوں تللوں میں گزرا تھا۔ والد اور چچا کا سایہ سر سے اٹھ جانے کے بعد روک ٹوک کرنے والا کوئی نہ تھا۔ آگرہ میں مرزا کے نانا کمیدان غلام حسین خاں کی جاگیر میں متعدد دیہات اور بڑی املاک تھیں، کسی چیز کی کمی نہ تھی۔ وہ رئیس زادوں کی طرح اپنا وقت بے فکری اور لہو و لعب میں گزارتے۔"

بے فکری اور بے نیازی مرزا کی گھٹی میں ایسی پڑی کہ تا دمِ آخر قائم رہی۔ دراصل طبیعت کو پہنچے تو مستانہ دھنگ اور ظریفانہ رنگ بھی ان کی شخصیت میں سرایت کر گیا۔ "مہرِ نیم روز" کے دیباچہ میں سرخوشی اور نوجوانی کی آوارگی کے بارے میں مرزا نے جو لکھا ہے، اسے گوپی چند نارنگ نے نقل کر کے اسامہ فاروقی کے اردو ترجمہ کو بھی رقم کیا ہے تاکہ اردو کے قارئین غالبؔ کی شخصیت کے تشکیلی عناصر سے بآسانی واقف ہو سکیں۔ لہٰذا اس مترجم اقتباس کا ابتدائی حصہ ذیل میں رقم کیا جا رہا ہے:

"نیک نامی اور دولت میرے لیے اجنبی ہیں اور میں خود نام و ننگ کا دشمن ہوں۔ فرومایہ لوگوں کا ہم نشیں ہوں اور اوباشوں کے ساتھ میرا یارانہ ہے۔ میرے پاؤں آوارہ گردی کے عادی ہیں اور زبان یاوہ گوئی کی خوگر۔" (غالبؔ: معنی آفرینی، جدلیاتی وضع، شونیتا اور شعریات، گوپی چند نارنگ، ص ۳۳)

طبیعت کی آوارگی اور دل بے زنجیر یا شترِ بے مہار کی حالت نے مرزا کو قمار باز اور بادہ خوار بنا دیا۔ مے خواری نے حوالات کی ہوا کھلائی تو قمار بازی نے جیل کی صعوبتیں جھلائیں۔

حیرت ہے کہ اس قدر لہو و لعب میں مستغرق رہنے اور آوارگی و اوباشی کے باوجود مرزا نے زبان فارسی و اردو اور فنِ شاعری نیز نثری انشا پردازی میں یہ طولیٰ کیوں کر حاصل کیا، اس کا جواز ڈھونڈتے ہوئے گوپی چند نارنگ نے اولاً حالیؔ کے حوالے سے لکھا ہے کہ مرزا نے شاعری کی طرف توجہ کسی غیر معمولی باطنی تڑپ اور

لاشعوری طبعی طلب کے باعث کی۔ شعر و ادب کی طرف مراجعت کی دوسری وجہ خود مرزا کی رباعی میں تلاش کی ہے جس میں مرزا نے کہا ہے کہ میں پشنگ کے باپ اور تورا بن فریدوں کی اولاد میں سے ہوں۔ سلطنت اور سپہ سالاری چوں کہ رخصت ہو گئی ہے، میں نے شعر گوئی اختیار کر لیا ہے۔ بزرگوں کا ٹوٹا ہوا تیر میرا قلم بن گیا ہے اور تلوار کی آب داری میری شاعری میں آ گئی ہے۔ مرزا نے اپنے آبا کے پیشہ پر فخریہ کہا بھی ہے۔

سو سال سے ہے آبائے پیشہ سپہ گری
کچھ شاعری ہی باعث عزت نہیں مجھے

مرزا کی شوخی، بذلہ سنجی اور ظریفانہ طبیعت کے متعلق گوپی چند نارنگ نے حالی کے حوالے سے وہ واقعہ لکھا ہے جس میں مرزا کے خسر مرزا الٰہی بخش خاں معروف نے مرزا کو شجرہ نقل کرنے کے لئے دیا تھا اور مرزا نے ایک نام کے بعد دوسرا نام حذف یا ساقط کر دیا تھا اور خسر کی خفگی پر ظریفانہ لہجے میں یہ جواب دیا تھا:

"حضرت! آپ اس کا کچھ خیال نہ فرمائیے، شجرہ دراصل خدا تک پہنچنے کا ایک زینہ ہے، سو زینے کی ایک ایک سیڑھی اگر بیچ میں سے نکال دی جائے تو چنداں حرج واقع نہیں ہوتا، آدمی ذرا اچک اچک کے اوپر چڑھ سکتا ہے۔ وہ یہ سن کر بہت بڑبڑائے اور وہ نقل پھاڑ ڈالی۔"

مرزا کی یہ شوخ طبعی خسر تو خسر، خدا کے آگے بھی سنجیدگی اختیار نہیں کرنے دیتی۔ اس شوخی میں ان کی ظریفانہ دھنک بھی شامل ہو جاتی ہے۔ ذرا یہ نمونے دیکھیں۔

کیوں نہ فردوس کو دوزخ میں ملا لیں یا رب!
سیر کے واسطے تھوڑی سی فضا اور سہی

پکڑے جاتے ہیں فرشتوں کے لکھے پر ناحق
آدمی کوئی ہمارا دم تحریر بھی تھا

نقش فریادی ہے کس کی شوخیِ تحریر کا
کاغذی ہے پیرہن ہر پیکر تصویر کا

بندگی میں بھی کبریائی ہے
عمر گزری کہ میں خدا نہ ہوا

طاعت میں تا رہے نہ مے و انگبیں کی لاگ
دوزخ میں ڈال دو کوئی لے کر بہشت کو

ہوں منحرف نہ کیوں رہ و رسم ثواب سے
ٹیڑھا لگا ہے قط قلم سرنوشت کو

ان اشعار سے نہ صرف مرزا کی شوخی اور ظرافت جھلکتی ہوئی محسوس ہوتی ہے بلکہ ان کی قلندرانہ، مستانہ، آزادانہ اور بے نیازانہ شخصیت کے ڈانڈے بھی نمایاں ہو گئے ہیں۔

گوپی چند نارنگ نے غالب کی شخصیت، شوخی و ظرافت، آزاد خیالی اور جدلیاتی افتاد مزاج کے تشکیلی عناصر و عوامل کی تلاش کے لئے مولانا الطاف حسین حالی اور شیخ محمد اکرام کے خیالات اور بیانات تک ہی خود کو محدود نہیں رکھا ہے بلکہ خود مرزا کی فارسی شعریات کو بھی مطمح نظر بنایا ہے اور ان کی تفہیم بھی قوسین میں پیش کر دی ہے۔ ساتھ ہی حالی کی عقیدت مندی اور شیخ اکرام کی حقیقت پسندی کو بھی متوازی اور تقابلی طور سے پیش کیا ہے اور عقیدت و حقیقت کے امتزاج سے ایک معتدل حقیقت منکشف کی ہے۔ گوپی چند نارنگ نے مرزا کی آزاد خیالی اور وسیع المشربی کی وضاحت کے لئے مرزا کے اشعار کی جو تفہیم پیش کی ہے، ان پر ایک نظر ڈال لی جائے۔

با من میاویز اے پدر فرزند آذر را نگر
ہر کس کہ شد صاحب نظر دین بزرگاں خوش نکرد
(اے پدر مجھ سے نہ الجھ آزر کے بیٹے کو دیکھ، جو صاحب نظر ہو جاتا ہے اسے بزرگوں کا دین خوش نہیں آتا)

دلم در کعبہ از تنگی گرفت آوارہ خواہم
کہ با من وسعت بت خانہ ہائے ہند و چیں گوید

(میرا دل کعبے میں عقیدوں کی قید و بند سے گھبراتا ہے اور
آوارگی چاہتا ہے، کوئی تو مجھے ہند و چین کے بت
خانوں کی وسعت سے آشنا کرے)

آوارہ غربت نتواں دید صنم را
باشد کہ دگر بت کدہ سازند حرم را

(صنم کو غربت میں آوارہ نہیں دیکھا جا سکتا، بہتر یہی
ہے کہ حرم کو پھر سے بت خانہ بنایا جائے)

رموز دین نشناسم درست و معذورم
نہاد من عجمی و طریق من عربی است

(میں رموزِ دین سے ٹھیک سے واقف نہیں ہوں، میری
معذوری ہے، کیا کروں میری نہاد عجمی ہے اور طریق
عربی ہے)

مرزا کی اس تجاوز پسندانہ آزادہ روی کی انتہا اس رباعی میں نظر آتی ہے
جسے دیکھ کر مرزا کے عقیدت مند و سعادت مند شاگرد حالی نے کفریہ
خیال کا خوف ظاہر کیا تھا۔ پروفیسر موصوف نے حالی کا وہ تبصرہ مع
رباعی نقل کر دی ہے جو ”یادگارِ غالب“ میں مندرج ہے۔

”یا رب تو کہ [illegible] کہ پے ما زر ندہی
بیہودہ خدائی کہ پے ما زر ندہی
نے نے تو نہ [illegible] و نہ بے رگی
بے مایہ [illegible] کہ بما زر ندہی

اس رباعی میں مرزا کی شوخی و گستاخی حد سے زیادہ گزر گئی ہے۔ دارالاسلام میں
تو یقیناً اس پر کفر کا فتویٰ دیا جائے گا۔ اس قسم کے خطابات آدابِ
شریعت کے بالکل خلاف ہیں اور ایسے ہی خطابات کی نسبت کہا گیا ہے۔

ما بروں را ننگریم و قال را
ما دروں را بنگریم و حال را“

دراصل موصوف یہ واضح کرنا چاہتے ہیں کہ مرزا کی وسیع المشربی مذہبی
بے راہ روی کی حد تک چلی گئی ہے اور ان کی آزادہ خیالی حدِ حصار کو توڑتی
ہوئی نظر آتی ہے۔ شاید اس کی وجہ یہ بھی ہو سکتی ہے کہ مرزا سخت قسم کے
تعقل پسند تھے اور مسلکاً اثنا عشری سے وابستہ تھے جب کہ مذہبی امور میں
عقلِ محض سے کام نہیں لیا جا سکتا، اس کے لئے دل کی نگہبانی ناگزیر
ہوتی ہے۔ ایسی عقلیت اور عینیت بے دینی کا مظہر بن جاتی ہے،
اس لئے علامہ اقبال نے یہ تجویز پیش کی ہے کہ ۔

اچھا ہے دل کے پاس رہے پاسبانِ عقل
لیکن کبھی کبھی اسے تنہا بھی چھوڑ دو

مرزا کی اس مذہبی تجاوز پسندی پر شیخ اکرام اور شمس الرحمٰن فاروقی کے
تبصرے بھی موصوف نے قلم بند کئے ہیں۔ پہلے ان کے تبصرے دیکھیں
پھر موصوف کا تجزیہ زیرِ نظر رکھیں:

(الف) ”ان کے کلام سے معلوم ہوتا ہے کہ
اسلامی عقائد کی قبا ان کے بدن پر پوری
طرح چپکی نہ تھی۔“

(ب) ”خدا کے متعلق ان کے کئی اشعار ایسے ہیں
جنہیں دارالاسلام میں کفر کے کلمات سمجھا
جائے گا۔“ (شیخ محمد اکرام)

(ج) ”اس قسم کی خیال آرائی سے غالب کا کلام عبارت
ہے اس کے لئے کٹر اسلامی بوطیقا میں کوئی جگہ
نہیں ہے۔“ (شمس الرحمٰن فاروقی)

(د) ”خلاقانہ انائی کا رجحان غالب کے یہاں ایک
غیر معمولی وسعت، گہرائی اور بے کفری شان
اختیار کر لیتا ہے۔“ ([illegible])

(ہ) ”اپنی اصل کے اعتبار سے مسلمان اور اعمال
کے اعتبار سے مسلمان کے بھیس میں کافر و
آتش پرست، مہمل گو، بڑے غلطی سے غالب کا
نام دے دیا گیا۔“ ([illegible])

گوپی چند نارنگ نے شعری اور نثری حوالوں سے جا بجا یہ اشارہ کیا ہے کہ
مرزا کی شوخی متجاوز ہو کر تمسخر میں تبدیل ہو گئی ہے۔ ان کی حد درجہ آزادہ
روی تشکیک کی صورت اختیار کر گئی ہے اور ان کی بے نیازی جہاں تہاں

انانیت میں بدل گئی ہے۔ مرزا اپنے خطوط میں کہیں خود کو صوفی تصور کرتے ہیں اور ہمہ اوست کا دم بھرتے ہیں اور کہیں یہ دعویٰ کرتے ہیں کہ میں اثنا عشری ہوں، ہر مطلب کے خاتمہ پر ۱۲ کا ہندسہ کرتا ہوں اور کہیں سنی پیر حضرت مولانا فخرالدین کے پوتے مولانا نصیرالدین عرف کالے صاحب کے ہاتھ پر بیعت کرنے کا دعویٰ بھی کرتے ہیں جس کے متعلق مالک رام نے تحیر اور استعجاب کے ساتھ یہ فقرہ لکھا ہے:

> "کون کٹر شیعی کسی غیر شیعی، سنی صوفی کے ہاتھ پر بیعت کرے گا؟"

گوپی چند نارنگ نے مرزا غالب کی شخصیت کی آئینہ سامانی کے لئے نثری متون اور فارسی شعریات تک خود کو محدود رکھا ہے۔ شاید اس کی وجہ یہ ہے کہ فارسی شاعری میں جتنا اور جیسا مواد موجود ہے، ویسا اور اتنا اردو شاعری میں دستیاب نہیں ہے۔ موصوف نے مرزا کی شخصیت کے تانے بانے کا سرا آگرہ سے ڈھونڈا ہے اور اس سرے کو پکڑ کر بڑھتے ہوئے گلاب خانہ ہرحزو، مشائخ، فارسی شعری روایت، کلکتہ کی باد مخالف، لال قلعہ کا ادبی ماحول اور معاصرانہ چشمک، دلی کی مدرسی کی پیش کش وغیرہ کو غالب کی شخصیت کی تشکیل کے عناصر و عوامل کے طور پر پیش کیا ہے۔

میرے خیال سے غالب کی مذہبی تجاوز پسندی اور تصوف و تشکیک پر جو گرفت حالی، شیخ اکرام، شمس الرحمٰن فاروقی، ڈاکٹر رشیدالاسلام وغیرہ نے کی ہے، وہ شعر کے پس منظر کو ملحوظ رکھ کر نہیں کی گئی ہے۔ فقط لفظوں کی لغوی تفہیم کے آئینے میں کی گئی ہے۔ غزل کی اشاریت اور ایمائیت کو فراموش کرنے پر مرزا کا خیال کفر ان لگتا ہے۔ میں نے کہیں یہ پڑھا تھا نہیں ہے کہ مرزا نے حج بیت اللہ کی سعادت حاصل کرنے کی غرض سے خانہ کعبہ کی زیارت کا قصد کیا تھا اور در کعبہ بند ہونے کی وجہ سے الٹے پاؤں لوٹ آئے تھے مگر ان کا یہ شعر تو زبان حال سے یہی کہہ رہا ہے۔

> بندگی میں بھی وہ آزادہ و خود بیں ہیں کہ ہم
> الٹے پھر آئے در کعبہ اگر وا نہ ہوا

اب اگر اس شعر کے پس منظر کے طور پر حالی نے جو واقعہ دلی کی مدرسی کے متعلق لکھا ہے، اسے ہٹالیں تو اشاریت از خود برہنہ ہو جاتی ہے اور لفظی معنویت مجازی معنویت میں منتقل ہو جاتی ہے۔ حالی نے وہ واقعہ یوں بیان کیا ہے:

> "مرزا پالکی میں سوار ہو کر صاحب سکریٹری کے ڈیرے پر پہنچے۔ صاحب کو اطلاع ہوئی، انہوں نے فوراً بلا لیا مگر یہ پالکی سے اتر کر اس انتظار میں ٹھہرے رہے کہ دستور کے موافق صاحب سکریٹری ان کے لینے کو آئیں گے۔ جب بہت دیر ہوگئی اور صاحب کو معلوم ہوا کہ اس سبب سے نہیں آتے، وہ خود باہر چلے آئے اور مرزا سے کہا کہ جب آپ دربار گورنری میں تشریف لائیں گے تو آپ کا اسی طرح استقبال کیا جائے گا، لیکن اس وقت آپ نوکری کے لئے آئے ہیں، اس موقع پر وہ برتاؤ نہیں ہو سکتا۔ مرزا صاحب نے کہا کہ گورنمنٹ کی ملازمت کا ارادہ اس لئے کیا کہ اعزاز کچھ زیادہ ہو نہ اس لئے کہ موجودہ اعزاز میں بھی فرق آئے۔ صاحب نے کہا کہ ہم قاعدے سے مجبور ہیں۔ مرزا صاحب نے کہا کہ مجھ کو اس خدمت سے معاف رکھا جائے اور یہ کہہ کر چلے آئے۔"

اس واقعہ سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ غالب نے مالی دشواری اور تنگی کے باوجود اپنی وضع داری اور انانیت سے سمجھوتہ نہیں کیا اور مفاہمت و مصالحت سے کام نہیں لیا۔ ساتھ ہی غالب شناسی اور غالب کی معنوی جہتوں سے آشنائی محض شعریاتی مطالعہ سے قطعی ممکن نہیں، مثلاً اس شعر کو دیکھئے۔

> ہم کو معلوم ہے جنت کی حقیقت لیکن
> دل کے خوش رکھنے کو غالب یہ خیال اچھا ہے

ایسے اشعار کی تفہیم و تاویل کے لئے ان کے پس منظر کی تلاش لازمی ہے، ورنہ مفہوم مطلق یہ ہاتھ نہیں آسکتا۔ البتہ ان کی شعری منطق اور سرمستی کے لئے کسی پس منظر کی حاجت نہیں۔ اس سلسلے میں پروفیسر

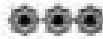
نارنگ رقم طراز ہیں:

"اپنے عجز و گناہ کے اعتراف کے ساتھ غالبؔ جنت کا ذکر کرنا بھی نہیں بھولتے۔ کہاں گنہگار و خطا کار اور کہاں حور و قصور۔ اس بارے میں غالبؔ کے خیالات معلوم ہیں۔ یہاں شوخی بھی ہے اور خوش طبعی بھی، لیکن بین السطور (میں) جدلیاتی وضع صاف جھلکتی ہے۔ وہ کہتے ہیں کہاں جنت کا ٹھکانہ بے خروش اور کہاں خاکدانِ ارضی کی کشاکش، نالے و نوش، نہ وہاں رندوں کی سرمستیاں ہوں گی نہ راتوں کی بدمستیاں۔ جہاں گریہ ہی نہیں تو سرمستی ابر بہاراں اور بہاراں بھی کیسی، خیال حور تو بجا ہے، مگر غم ہجر ہی نہیں تو ذوق وصال بھی کہاں۔" (ایضاً ص ۲۱۲)

گوپی چند نارنگ نے مرزا کی شخصیت کی جدلیاتی وضع پر خصوصی توجہ مرکوز کی ہے اور یہاں کی مذکورہ کتاب کا اساسی موضوع بھی ہے۔ انہیں مرزا کے ہر طور و تیور میں جدلیاتی وضع کی جھلک ضرور مل جاتی ہے۔ جدلیاتی وضع کی نشاندہی کے لئے موصوف نے بہت سے واقعات مستعار لیا ن کئے ہیں اور یہ نتیجہ اخذ کیا ہے کہ:

"ماہرین تصدیق کرتے ہیں کہ مرزا کا عام رویہ یہ رہا کہ مذہبی معاملوں میں آزادہ روی کا تھا تاہم احباب یا دربار کی وجہ سے وہ بات کو جدلیاتی طور پر گھما کر بھی جاتے تھے۔" (ایضاً ص ۵۲۹)

فی الحقیقت گوپی چند نارنگ، غالب اور جدلیاتی وضع کو لازم و ملزوم قرار دیتے ہیں۔ بادی النظر میں کسی کو یہ محسوس ہو سکتا ہے کہ موصوف نے حوالوں کی کثرت سے مذکورہ کتاب کی ضخامت بڑھا دی ہے اور ان کے اپنے تجزیات و تجربات صرف ایک تہائی حصے پر محیط ہیں، لیکن حق و حقیقت یہ ہے کہ گوپی چند نارنگ نے یہ سارے حوالے غالبؔ کی جدلیاتی وضع کی تشکیل اور اس کی نمائش کے لئے پیش کئے ہیں۔ ان حوالہ جات کے بغیر ان کے مدعا کو استحکام نہیں مل سکتا تھا اور نہ وہ جدلیاتی وضع کی نمائش بطرز احسن کر سکتے تھے۔ لہٰذا ایسی جاں فشانی اور عرق ریزی کے لئے میں انہیں مبارکباد دیتی ہوں۔

❁❁❁

Nasreen Mazhar
Research Scholar
L.N.Mithila University, Darbhanga

غالبؔ کے لئے فطرت میں انجذاب و اخذ و قبول کا حیرت انگیز مادہ تھا درجہ کمال تک پہنچنے کے لئے غالبؔ کو جو ذہنی جد و جہد کرنا پڑی وہ بہت کچھ ان کی فطرت کی وجہ سے بھی تھا مرزا نے بیدلؔ سے جو کچھ حاصل کیا اپنی باطن کی آگ اور ذاتی سعی و کاوش سے حاصل کیا وہ اپنے اشعار پر حد درجہ ریاض کرتے تھے۔ غالبؔ کے متن میں غالبؔ ہی بولتے ہیں۔ غالبؔ نے جو کچھ بیدلؔ سے لیا اپنی طبیعت کے تقاضوں کے مطابق لیا اور اسے اپنا ذاتی تخلیقی رنگ و آہنگ عطا کر کے اس پر اپنا نقش ثبت کر دیا —— مشرق کے بارے میں معلوم ہے کہ مشرق روحانی طور پر زندہ رہا ہے اور مغرب سائنسی طور پر زندہ رہا ہے۔ مغرب میں روحانیت پچھڑ گئی ہے۔ تمام بڑے مذاہب اور مسالک مشرق میں پیدا ہوئے ہیں، بدھ ہوں، مہاویر ہوں، رام ہوں، زرتشت یا کنفیوشس یا لاؤتسے، موسیٰ ہوں، عیسیٰ ہوں، نانک یا کبیر، سب دنیا کو مشرق کی دین ہیں۔ حضرت محمدؐ کا ظہور بھی مشرق میں ہوا۔ مشرق ہزاروں سال سے کہتا رہا ہے کہ کائنات وہ نہیں ہے جو دکھائی دیتی ہے۔ اصل حقیقت مادہ نہیں شعور کلی ہے، لیکن سائنس بھی مادہ سے ہٹ کر بات کرنے لگی ہے۔ (غالبؔ معنی آفرینی، جدلیاتی وضع، شونیتا اور شعریات، گوپی چند نارنگ، ص ۵۹۲)

'اصنافِ ادب' کے دوسرے شمارے کی بابت میری صدائے بازگشت

• ڈاکٹر کرشن بھاوک

اصنافِ ادب کا جولائی تا دسمبر سنہ 2013 کا دوسرا شمارہ حسبِ سابق کمال آب و تاب کے ساتھ جلوہ گر ہوا ہے۔ اس کا آغاز آلِ احمد سرور جیسے کہنہ مشق شاعر و نقاد کے معیاری مضمون 'غالب' سے کر کے آپ (معزز مدیر) نے جریدہ کے اس شمارے کی بنیاد مستحکم کی ہے۔ پہلے میں اس شمارے میں عجلت، بے احتیاطی اور غیر احتیاط کے موجب چلے جانے والے چند اغلاط کی جانب توجہ مبذول کرا رہا ہوں مثلاً غالب کے ایک شعر کے مصرعِ ثانی میں 'گر نہیں ہے' ('ہیں' عقل درکار ہے، ص 6) میرے اشعار میں معنی..... 'کو دوسرے شعر 'کسی' کو دیکھ کر چھپتے ہیں ('آسی' درکار ہے ص 10)۔ منافی کو ('کا' درکار تھا) پارسل، 29)۔ نوعیت کو ('کے' چاہیے) سوال 82 صفحہ پر تکیہ کر کے ہے میں 'ہے' فضول لگتا ہے۔ اسی طرح مزید کئی اغلاط دستیاب ہوتے ہیں۔ اسکے لیے آپ کو مزید 'سخت مزاجی' سے کام لینا ہوگا۔ ذوق کا یہ شعر بذاتِ خود میری طرح آپ پر بھی محمول ہو سکتا ہے۔

آسماں سخت مزاجوں کو ہنر دیتا ہے
دیکھ لو ہوتے ہیں فولاد میں جوہر پیدا

پروفیسر حامدی کاشمیری کے مضمون 'اردو کی شاعری: ایک بازدید' میں 'بازدید' لفظ کا تصرف مجھے متنازع معلوم ہوتا ہے کیونکہ لغت کے مطابق اس کے معنی 'جوابی ملاقات' وغیرہ ہی ہیں، جن میں سے یہاں کوئی بھی معنی مقصود نہیں ہے۔ تاہم اس مضمون میں موصوف نے مضمون کے ساتھ کامل انصاف کیا ہے۔ مرزا غالب کی شاعری کی روح میں پیوست ہو کر نقاد نے جو یہ امر قائم کیا ہے اس سے صد فی صد متفق ہوا جا سکتا ہے کہ "شاعری جذبات کی موجودگی پر نہیں، بلکہ اس کی عدمیت پر اصرار کرتی ہے۔" (ص 18)

ڈاکٹر عبد الرشید خان کا زیرِ عنوان "اردو شاعری میں صدائے انقلاب" مقالہ بھی بلند پایہ ہے۔ اس میں ایک غلط روایت کے موجب 'سرفروشی کی تمنا...' مطلع والی غزل کو شہید پنڈت رام پرساد بسمل کے نام سے منسوب کر دیا گیا ہے، لیکن جدید اور مدلل دلیلوں کی بنا پر یہ غزل تو پٹنہ کے قریب واقع 'عظیم آباد' شہر کے شاعر بسمل عظیم آبادی کی ہی ثابت ہو چکی ہے۔ رام پرساد بسمل نے تو اپنی سوانح عمری میں بذاتِ خود لکھا ہے کہ "بری عادتوں کے نتیجے سے میں اردو مڈل کے امتحان میں دو بار فیل ہو گیا۔" ابو محمد شبلی کا ایک مضمون شائع ہوا تھا اس میں ان کا یہ بیان بالخصوص قابلِ غور ہے کہ "بسمل عظیم آبادی نے خود علی سردار جعفری کے مضمون کے بارے میں ان کو خط لکھ کر یہ شکایت کی تھی کہ عام طور پر لوگ یہ ('سرفروشی کی تمنا...' مطلع والی) غزل رام پرساد بسمل کے نام سے منسوب کرتے ہیں اور سردار نے اس بارے میں خود اپنی غلطی کا اعتراف مجھ سے کیا تھا۔" (ابو محمد شبلی کا مضمون، ص 2) شبلی نے اپنی سوانح عمری میں بجائے خود یہ تسلیم کیا تھا کہ "ساری آتم کتھا (سوانح عمری) پڑھ جایئے، کہیں بھی انھوں نے کنایہ میں بھی اپنے شاعر ہونے کا ذکر نہیں کیا ہے۔

چھ سال قبل محمد اقبال نے اپنی تحقیقی کتاب 'بسمل عظیم آبادی: شخصیت اور فن' (ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، اول اشاعت سنہ 2008، ص 62-63) میں واضح طور پر متعدد ثبوتوں کے انحصار پر یہ نتیجہ اخذ کیا ہے کہ "حقیقت میں رام پرساد بسمل شاعر نہیں تھے، انہیں جو اشعار پسند آ جاتے انہیں تھوڑا رد و بدل کر کے اپنے نام سے منسوب کر لیتے تھے اور اسے یاد کر کے اپنی تقریر میں موقع و محل کے اعتبار سے پیش کرتے تھے۔ اس طرح کے کام کو ہم 'چوری' کا نام دے سکتے ہیں۔

دوسرے شعرا کے اشعار کو اپنے شعر کہنا سراسر غلط ہے۔ ایسا کرنے سے کوئی شاعر نہیں بن جاتا، بلکہ اس کی حقیقت اس کے سامنے

جاتی ہے۔ شہیدان وطن میں ان (رام پرساد بسمل) کا نام ضرور احترام سے لیا جاتا رہے گا، لیکن بحیثیت شاعر انھیں تسلیم نہیں کیا جا سکتا ہے۔

راقم الحروف کا بھی ہندی زبان میں ایک مقالہ ہندی زبان میں مرتب شدہ کتاب 'لیکھ سادھنا' (رچنے پرکاشن، انصاری روڈ، نئی دہلی۔ اول اشاعت سنہ 2012) میں شامل ہو کر مقبول ہوا تھا۔ یہ کل 17 صفحات پر مشتمل (40-57) ہے۔ اس میں متذکرہ اشعار آتش عظیم آبادی کا ہی ہونے کے حق میں متعدد ثبوت فراہم کیے گئے ہیں۔ اگر یہ مضمون اتنا زیادہ طویل نہ ہوتا تو اب تک یہ خاکسار اسے اردو میں بھی کہیں شائع کروا چکا ہوتا۔

اس شمارے میں میرے پسندیدہ نقاد ڈاکٹر مناظر عاشق ہرگانوی کے مضمون 'پوسٹ مارٹم۔۔۔ عظیم الشان شاعر شہریار کی زندگی کا انعکاس ان کے ذاتی خطوط کے آئینے میں' منعکس دکھایا گیا ہے اور ساتھ ہی بلند پایہ موقر ادبا کی سوانح عمری کے ادراک کو ان کے تخلیق کردہ ادب سے منسلک کر کے طلبہ و ریسرچ کے لیے صحیح تحقیق کرنے کی راہ کو استوار و ہموار کرنے کے لائق تقلید نمونے پیش کرنے کی ادبی و تنقیدی اہمیت بھی ثابت کر دی ہے۔ ٹھیک یہی کام نارنگ صاحب نے بھی اپنی تنقیدوں سے کیا ہے۔

اس شمارے میں فرید آباد (ہریانہ) کو افسانوی ادب کے خالق کے بطور عظمت دلانے والے عظیم الشان افسانہ نگار شری کلدیپ جوشی صاحب کی حیات کے ایک ترشے زیر عنوان "بچھڑتے ہوئے احباب جو مل جاتے ہیں" میں حب الوطنی کا لائق ستائش جذبہ موجزن ہو رہا ہے۔ اسے پڑھتے ہوئے میرے ذہن میں ہندی قلم کار 'وارث' کے نغمے کے یہ بول (جو کہ بلند پایہ شاعر احمد فراز کی ایک مقبول عام غزل کے مطلع کی بنیاد پر چند حروف کی تبدیلی کے ساتھ ہیں) یاد آتے رہے ہیں۔

کب کے بچھڑے ہم آج کہاں آ کے ملے
جیسے ساون سے کہیں پیاسی گھٹا چھا کے ملے

اسی موضوع پر کراچی پاکستان کے باسی افسانہ نگار ڈاکٹر شیر شاہ سید کی بھی سوانح عمری نما افسانہ زیر عنوان 'آئینۂ حیات' کی کڑیاں بھی از حد پسند

آیا ہے۔ موصوف کے تعارف میں گوہر نے ہندی لفظ 'بلاتکار' کا غلط املا (بلاؤکار، ص 91) جانے دیا ہے، جبکہ بذات خود محترمہ گوہر والا افسانہ نگار نے افسانے میں اس کا صحیح املا 'بلات کار' ہی لکھا ہے۔ افسانہ نگار نے وہ الفاظ کا یہ تصرف ضرور متنازع پیش کیا ہے: 'سرپ کاٹی کو بر سرن کاٹی' (ص 97)

ہندی کے کسی غزل کار کا ایک شعر البتہ میری کمزور یادداشت کے موجب چند غلط الفاظ کے ساتھ وزن سے باہر ہونے پر بھی اسی ضمن میں پیش کرنا مفید ہے کہ۔

جب سے مجھے ہندی سے محبت ہوئی ہے
میری اردو خوب صورت ہو گئی ہے

(بحوالہ 'جریدہ وار اردو دنیا'، شمارہ جنوری سنہ 2014، صفحہ 3)

اسی افسانے میں ان کی ذہنی کشادگی کے ثبوت کے طور پر ہندی الفاظ کے لائق تقلید تصرف سے پتا چلتا ہے کہ دیگر زبانوں کی شمولیت کی وجہ سے شہرۂ آفاق زبان انگریزی کی ہی مانند اب اردو زبان بھی اس کے مساوی مقام حاصل کرنے کی جانب بڑی تیزی سے گامزن ہو رہی ہے۔ اسی افسانے میں ہندی الفاظ کے استعمال کے حیران کن نمونے اس تابدار افسانے کے ہار میں آبدار موتیوں کی مانند جڑے ہوئے ہیں، مثلاً پچ، ماتا، پاسیوں، پیڑا، من، دھیان، ٹھیک، گلا، ڈھیر، کیڑے، پھل، چھاؤں، دھواں، دکھ، بھگوان، بوڑھا، منتی، سے، پان، پیک، آتما، وشواس، بلی، بھگت، ونگ، چتا، پرنام، پربھو، ڈولی، بھیا، بلاتکار، بے بس، گورکھ دھندے وغیرہ۔ علاوہ ازیں اس افسانے کو وہ خوش پلس پوائنٹ (Plus-point) اس کی جاذب نظر متحرکتی ہے۔ افسانے کا عنوان تقریباً 400 افسانوں کے خالق اس خاکسار کے بموجب "شعر اور انسانیت کے بلاتکار" ہو سکتا ہے۔

سری نگر کشمیر کی سیدہ نسرین نقاش کی چند تخلیقات اس سے قبل دیگر رسائل میں بھی اسی مضمون کی مانند قابل مدح رہی ہیں۔ عبدالاحد ساز کے شعری مجموعہ "سرگوشیاں زمانوں کی" کی بہترین تنقید کے مطالعے سے بے حد متاثر ہوا ہوں، فقط ایک جگہ "آزاد نظم، معرا نظم" الفاظ (ص 72) میں تکرار، اعادہ یا دہرانا ہے۔ میری دانست میں ان

مترادف الفاظ میں تفریق کرنا بعید از قیاس ہی ہے۔

ڈاکٹر منظر اعجاز کا زیر عنوان مرتضیٰ اظہر کا مضمون گہرائی و گیرائی سے مزین ہے۔ صرف صفحہ 42 پر لفظ 'معترز' کا کوئی بھی واجب لغوی معنی اخذ نہیں ہوتا ہے۔ لغت میں اس لفظ کے 'معنی' جوابی ملاقات' وغیرہ یہاں بھی سیاق و سباق میں قطعی محمول نہیں کیے جاسکتے ہیں۔ اگر یہ بھی پروف کی ہی ایک غلطی ہے تو بات دیگر ہے۔

آپ نے حیدر قریشی کا زیر عنوان 'ترقی پسند تحریک' ایک اور معیاری مضمون تو شائع کیا ہے، لیکن ان کا پتا نہیں شائع کیا ہے، جس سے نہ تو ان کو کوئی تعریفی خط ارسال کیا جاسکتا ہے اور نہ ہی فون یا موبائل کے کسی نمبر پر فون کر کے رابطہ ہی قائم کیا جاسکتا ہے۔ اس میں ترقی پسند تحریک کا تو عمدہ تجزیہ ہوا ہی ہے، علاوہ ازیں میں ان کے عمیق و دقیق مطالعے سے از حد متاثر ہوا ہوں۔ رفیع القدر شاعر نے بغیر 'کومنٹ' "دیے امروہہ کے شاعر مصحفی کے جس شعر پر ہی فیض نے اپنا ایک شعر دیا ہے وہ یہ ہے۔

سر کوئے ناشناساں، ہمیں دن سے رات کرنا
کبھی اس سے بات کرنا، کبھی اُس سے بات کرنا

(ص40)

مصحفی کا اس کا فی الاصل یہ بنیادی شعر قابل دید ہے۔

ترے در پہ اس بہانے ہمیں دن سے رات کرنا
کبھی اس سے بات کرنا، کبھی اُس سے بات کرنا

(دیوان مصحفی، ص40)

اسی شعر میں ایک دیگر متن 'در پہ' کی بجائے 'کو بہ' الفاظ بھی دستیاب ہو جاتا ہے۔ شمارے کے صفحہ 40 پر ہی کا وہم شعر اسلوب کی بنا پر سرسری نظر سے دیکھنے پر مرزا غالب ہی کا جان پڑتا ہے، لیکن اگر حیدر صاحب از خود فی الاصل شعر بھی درج کر دیتے تب مجھ جیسے "معمولی قاری کو قدرے سہولت ہو جاتی۔ فیض نے الفاظ میں رد و بدل کر کے "پرانے لفظوں میں نئی معنویت پیدا کر دی ہے" یا نہیں، یہ مدعا بھی بحث طلب اور لائق جدل ہو سکتا ہے۔ اس مقالے میں موصوف نے مضمون کا حوالہ بھی پورا نہیں دیا ہے، لیکن مجاز شیر کی عظمت کو کما حقہ نشان زد کر کے تنقید کا لائق تقلید کام انجام دیا ہے، میری جانب سے بار ہا مبارک باد!

اسی طرح غالب کے ایک شعر کی گونج کی جانب حیدر صاحب نے اشارہ کیا ہے، جس سے متاثر فیض کا شعر یہ ہے۔

ہمیں یہ بھی تھا غنیمت، جو کوئی شمار ہوتا
ہمیں کیا برا تھا مرنا اگر ایک بار ہوتا

غالب کا فی الواقع شعر یہ ہے۔

کہوں کس سے میں کہ کیا ہے، شب غم بری بلا ہے
مجھے کیا برا تھا مرنا اگر ایک بار ہوتا

("دیوان غالب"، مرتب، مالک رام، ناشر صد سالہ یادگار کمیٹی، تاریخ اشاعت فروری۔ سنہ 1969، ص 25)

جہاں ہندوستانی ادب میں غیر وضاحت یا ابہام کو ایک نقص یا خامی گردانا جاتا رہا ہے، وہیں انگریزی ادب میں عمیق، دقیق و مبہم بیان کو ایک وصف تصور کیا جاتا ہے، نہیں تو بھلا انگریزی ڈراما نگار شیکسپیئر چند ڈراموں کی بدولت ہی ان کی تنقید اور تشریح سے وابستہ مرزا غالب کے دیوان کی مانند، ہزاروں کتب و مضامین جہان بھر میں بھلا تحریر پذیر کیسے ہو سکتے تھے اور آلماریاں کیسے بھر سکتی تھیں؟ اسی مضمون میں یہ فقرہ مجھے اسی تنقیدی امر کی جانب ہی کنایہ کرتا محسوس ہوا ہے کہ شاعر "شعر و ادب کی تفہیم کو قاری یا سامع کی صوابدید پر چھوڑ جاتا ہے۔" (ص 43)

اس شمارے کا کل جمع حاصل یہ ہے کہ فقط سو روپے کی قلیل سی رقم میں یہ شمارہ پوری طرح سے قاری کے تئیں 'پیسہ وصول' کی تسلی و خوشی عطا کرتا ہے۔ اس کے مدیر ڈاکٹر حسن رضا بجائے خود ایک بلند پایہ مایہ ناز نقاد نہ ہوتے، تو ایسا شمارہ منظر عام پر قطعی جلوہ گر نہ ہو سکتا تھا، ایسے ہونے کے موجب ہی یہ ایک شمارہ اردو ادب کو ایک تاریخی دستاویز اور ہیرے کی مانند پیش کر سکنے میں از حد کامران رہے ہیں۔ اس حقیر اور ناقص خاکسار کی صالح خواہش بقول مرزا غالب یہی ہے کہ

"اللہ کرے حسن رقم اور زیادہ"

⊛⊛⊛

ابن صفی کے ۱۰۱ اداریے: جائزہ

مبصر: ڈاکٹر خورشید سمیع

ڈاکٹر مناظر عاشق ہرگانوی ایک کثیر التصانیف ادیب، شاعر اور نقاد ہیں۔ صوبہ بہار ہی نہیں، ہند و پاک کی سطح پر ان کا نام اہم ہے۔ لندن کے ادبی حلقے بھی انہیں سراہتے ہیں۔ ظاہر ہے، ایسی ہمہ جہتی شخصیت، شاذ و نادر ہی ملے تو ملے۔ میں ان کی انتھک کاوشوں کو دیکھتا ہوں اور مجھے کتابوں کے انبار میں واقعی اپنی کم مائیگی کا احساس ہوتا ہے۔ ان کے گلشن ادب کے خوشہ چینوں کو شاید یہ معلوم نہیں کہ مختلف موضوعات پر، کامل عبور حاصل کرنا اور کتابی صورت میں پیش کر دینا، اگر دشوار نہیں تو آسان بھی نہیں۔ بسیار نویسی کے باوجود، ان کے وسیع اور عمیق مطالعے کی داد نہ دینا، ناانصافی ہی کہی جائے گی۔

زیر نظر کتاب، ابن صفی کے جاسوسی ناولوں کے اداریوں پر ایک جائزے کی صورت ہمارے سامنے ہے۔ اردو میں جاسوسی ناولوں میں، ابن صفی کا نام سرفہرست ہے۔ مناظر عاشق ہرگانوی نے ہمیں یہ بتایا ہے کہ ابن صفی نے اداریے بھی لکھے ہیں اور یہ کہ ہندوستان میں جتنے ناول شائع ہوئے ہیں، ان سب میں اداریے عباس حسینی کے نام سے شائع تو ہوئے ہیں، لیکن پاکستان میں جتنے ناول شائع ہوئے ہیں ان سب میں اداریہ ''پیش رس'' کے نام سے خود ابن صفی لکھتے تھے۔ مجھے اس کا علم نہیں تھا۔ پاکستان میں شائع ہونے والی کتابیں اور پاکستانی رسالے مجھ تک نہیں پہنچتے اور وہاں سے کتاب کی رسیدگی کا خط بھی نہیں آتا۔ ہو سکتا ہے ہند و پاک تعلقات میں کشیدگی کی وجہ سے کوئی دشواری ہوتی ہو مگر اردو میں جتنا بھی ادبی سرمایہ ہمارے پاس ہے، شاید ہی کسی اور ملک میں ملے، یہاں تک کہ اردو کا سارا مولد و مصدر بھی یہیں ہے اور یہ اور بات کہ اردو ہمارے یہاں حکومت کی سرپرستی سے محروم ہے، لیکن ہماری ہمت ہے کہ ہم پرورش لوح و قلم کرتے رہتے ہیں اور کرتے رہیں گے۔ مناظر عاشق ہرگانوی کا نام، اس عنوان بطور خاص قابل ستائش ہے کہ اساتذہ شعبہ جات اردو، جامعات ہند و پاک میں شاید ہی کسی نے اتنے مضامین لکھے ہوں اور اتنی کتابیں شائع کی ہوں، مگر اس انبار میں ان چیزوں کی کمی نہیں جو مستقبل میں زیادہ اہم ثابت ہوں گی۔ زیر نظر کتاب میں ''پیش رس'' کے عنوان سے ابن صفی کا یہ اقتباس بہت کام کا ہے کہ:

''سوال یہ ہے کہ ہر ماہ پیش لفظ میں کیا لکھا جائے۔ ظاہر ہے کہ پیش لفظ کتاب ہی کے متعلق ہوتا ہے، لیکن اب آپ پڑھنے کا خود ہی ارادہ رکھتے ہوں تو پھر اس کے متعلق کچھ لکھنا فضول ہے۔ میں آج تک یہ سمجھ ہی نہیں سکا کہ پیش لفظ کیوں لکھے جاتے ہیں۔ ویسے لکھ ضرور دیتا ہوں، یہی رسم چلی آ رہی ہے۔ اگر یہ کہا جائے کہ پیش لفظ تجارتی نقطہ نظر سے بہت ضروری ہے تو یہ عرض کروں گا کہ آج تک میں نے کسی شریف آدمی کو بک اسٹال پر کھڑے ہو کر پیش لفظ پڑھتے نہیں دیکھا۔ کتابیں خرید لینے کے بعد ہی پیش لفظ پڑھے جاتے ہیں بلکہ میرا خیال تو یہ ہے کہ سرے سے پڑھے ہی نہیں جاتے، مگر پھر بھی پیش لفظ لکھنے پر مجبور ہوں۔ یہی ہوتا آیا ہے۔ لہٰذا ہر کر رہے گا۔'' (ص ۱۵)

محولہ بالا اقتباس اداریے اور پیش لفظ لکھنے والوں کے لئے اہم ہے کہ کسی بھی کتاب میں کسی سے یا خود سے اپنی کتاب پر لکھوانا یا لکھنا کیا ضروری ہے؟ کیا کسی کتاب کی اہمیت اس لیے ہو جائے گی کہ اس پر کسی اہم نام نے توصیفی اور تقریظی جملے بھی لکھے ہیں۔ کیا قارئین خود فیصلہ نہیں کر سکتے؟

بہرحال: من حیث المجموع، یہ کتاب ابن صفی کے اداریوں کو ترتیب اور تزئین کے ساتھ شائع کرنے کی کوشش ہے اور میرے خیال میں مناظر عاشق ہرگانوی کی یہ کوشش کامیاب ہے کہ ایسی کتابیں کمیاب ہیں۔ اللہ کرے مناظر عاشق ہرگانوی آئندہ اسی طرح کام کرتے رہیں اور ہمارے علم میں اضافہ ہوتا رہے۔ آخر کلام! یہ عرض کر دوں کہ یہ تبصرہ کافی نہیں اور کتاب خود سے پڑھ کر کوئی حتمی فیصلہ کرنا ضروری ہے۔ ◉◉

نام کتاب	:	رہ گزر در رہ گزر
مصنف	:	پروفیسر حامدی کاشمیری
مبصر	:	ڈاکٹر خورشید سمیع

خود نوشت سوانح حیات، اردو اور انگریزی میں شائع کرانے کا سلسلہ پرانا بھی ہے اور نیا بھی۔ حامدی کاشمیری کی یہ خود نوشت سوانح حیات، اسی سلسلے کی ایک کڑی ہے۔ میرے خیال میں حامدی کاشمیری ایک افسانہ نگار ہیں اس لئے یہاں بھی وہ آپ بیتی کو افسانوی رنگ میں پیش کرنے میں کامیاب ہیں، مگر اس آپ بیتی میں بہت کچھ جگ بیتی بھی ہے اور کچھ ایسا ہے کہ

عمر روداد الفت سے یہ دنیا یوں نہ گھبرائے
اسی روداد میں دنیا کے افسانے بھی آئیں گے

کشمیر دراصل ہند و پاک سطح پر اہم ہے یعنی سیاسی اعتبار سے اور تہذیبی اعتبار سے بھی اس کی اہمیت کم نہیں۔ سیاسی واقعات کی فراوانی جتنی کشمیر میں ہے شاید کہیں اور نہیں۔ تمثیلی طور پر یہ اقتباس دیکھیں:

"۱۹۴۷ء میں ریاست جموں وکشمیر کے الحاق کے مسئلے پر دونوں ملکوں میں جنگ چھڑ گئی۔ اس وقت کی سیاسی قیادت اور ڈوگرہ مہاراجہ ہری سنگھ نے ہندوستان سے عارضی الحاق کیا اور طے کیا کہ حالات معمول پر آنے پر یہاں کے لوگوں سے الحاق کے بارے میں رائے طلب کی جائے گی۔ اس سے پہلے اوڑی اور بارہمولہ کے راستے سے آ کر ہتھیار بند قبائلیوں نے غارت گری کر کے سری نگر کا رخ کیا تھا۔ ادھر ہندوستانی افواج وارد کشمیر ہو کے قبائلیوں سے متحارب ہوئیں۔ کافی خون ریزیوں کے بعد جنگ بند ہو گئی، لیکن یہ ریاست کو دو حصوں میں تقسیم کر گئی۔ ادھر کا کشمیر پاکستان اور ادھر کا کشمیر ہندوستان کے قبضے میں آ گیا اور اہل کشمیر اس خونچکاں واقعہ کو بے بسی سے دیکھتے رہے۔" (رہ گزر در رہ گزر، حامدی کاشمیری، ص ۵۲، ۵۳)

یہاں حامدی کاشمیری نے کشمیر کے حوالے سے سیاسی حالات کو واضح طور پر پیش کیا ہے اور یہی وہ خط تنسیخ ہے جو آج بھی ہند و پاک تعلقات میں مخالفت برائے مخالفت کی معقول وجہ ہے۔ پھر یہ بات ذرا دوسرے انداز سے دیکھیں۔ بقول حامدی کاشمیری:

"۱۹۴۷ء کو ملک تو آزاد ہو گیا۔ انگریز بوریا بستر باندھ کر چلے گئے تھے مگر بدقسمتی یہ ہوئی کہ فرقہ وارانہ فسادات نے انسانی اقدار کو تہس نہس کر کے رکھ دیا۔ بے شمار معصوم لوگ فسادات کی نذر ہو گئے۔ بہت سے ہجرت کے لئے مجبور ہوئے۔ بہت جلد کشمیر کا مسئلہ شدت سے سامنے آیا اور دونوں ممالک ہندوستان اور پاکستان آپس میں برسر پیکار ہوئے۔ اس کا نتیجہ یہ نکلا کہ ریاست میں ہندوستانی افواج جو ریاست کے تحفظ کے لئے آئی تھیں، قابض ہو گئیں۔ کشمیر کو راولپنڈی سے ملانے والا راستہ بند ہو گیا۔ پنجاب سے جو تجار، ادبا، مشاہیر اور سیاح کشمیر آتے تھے ان کا آنا رک گیا۔ سارا کاروبار ٹھپ ہو گیا۔ جو کاروبار عروج پر تھا وہ مفلوج ہو گیا۔ Willow Works کی دوکان بند ہو گئی۔" (ایضاً، ص ۵۹، ۶۰)

یہ باتیں کشمیر اور کشمیریوں کے حالات کو واضح طور پر بیان کرتی ہیں اور یہی اس سوانح حیات کا روشن اور نمایاں پہلو ہے کہ کشمیر کے مسائل، حامدی کاشمیری نے جس سلیقے سے پیش کئے ہیں وہ کہیں اور نہیں ملیں گے۔ اپنی ذات کو الجھائے بغیر، تمام تر حالات کو بعینہٖ پیش کر دینا ایک اہم کام یقیناً ہے۔ قیام پاکستان کے نتیجے میں ہندوستانی مسلمانوں پر کیا گزری یہ بھولا ہوا اقتباسات سے ظاہر ہے اور عیاں را چہ بیاں۔ اسی طرح یہ بھی دیکھئے:

"۱۸ جنوری ۱۹۹۰ء مرکزی حکومت نے جگ موہن کو ریاست کا گورنر مقرر کیا۔ گورنر جگ موہن نے عجلت پسندانہ انداز میں ریاستی سرکار، جس کے سربراہ شیخ فاروق عبداللہ تھے، کو برخواست کر کے گورنر راج نافذ

کیا اور لوگوں کی شورش کو دبانے کی کوشش کی۔ پوری ریاست قید ہو چکی تھی۔ آخر گورنر نے ان جلسوں جلوسوں پر پابندی عائد کر دی اور پورے شہر میں کرفیو لگا دیا۔ کرفیو کے ساتھ ہی شہر اور دیہاتوں میں بھارتی فوج جو لاکھوں کی تعداد میں تعینات کی گئی تھی، علاقہ وار کریک ڈاؤن کرتی رہی اور ہزاروں افراد خاص کر نوجوان گرفتار کر لیے گئے۔ گورنر نے رات دن کا کرفیو نافذ کیا اور وادی بھر میں فوج اور فورسز سامان کی تلاش میں چھاپے ڈالتے رہے۔ کشمیر کو disturbed area قرار دے کر فوج اور فورسز کے حوالے کر دیا اور بی۔ایس۔ایف اور سی۔آر۔پی نے وسیع پیمانے پر خانہ تلاشیاں شروع کیں۔ صبح سویرے لوگ گھروں سے نکال کر کسی کھلی جگہ میں جمع کیے جاتے اور وہ وحشی ڈاکی

ٹیمپریچر میں برف و باراں میں ناکردہ گناہوں کی سزا
بھگتتے۔ (ایضاً، ص ۱۹۳،۱۹۲)

بہر حال اس سوانح حیات میں مجھے ایک بات کام کی نظر آئی اور وہ بات یہ ہے کہ اس سوانح حیات کے مطالعے سے مجھے کشمیر کے سیاسی اور سماجی حالات کا صحیح اندازہ ہوا۔ حامدی کاشمیری ایک اچھے افسانہ نگار ہیں۔ میرے خیال میں وہ افسانوں میں رونما ہونے والی تبدیلیوں کا جائزہ لیں اور فکشن کے تعلق سے کچھ کارآمد اور مفید باتیں لکھیں۔

آخر الکلام یہ عرض کروں کہ یہ سوانح حیات قابل التفات ہے اور اسے، مجھے یقین ہے کہ قارئین پسند کریں گے اور یہ بھی عرض کروں کہ کشمیر ہی نہیں، پورے ہندوستان کی سیاست پر فرقہ پرستی کا اثر گہرا ہوتا جا رہا ہے اور اندھیرے کچھ اور بڑھیں گے مگر ہم مایوس نہ ہوں کہ ع

اللہ دکھائے گا تو دیکھیں گے سحر بھی

❀❀❀

نام کتاب	:	نئی پرانی کتابیں
مصنف	:	صفدر امام قادری
مرتب	:	طلیب نوری
مطبع	:	کلاسک آرٹ پریس دہلی
زیر اہتمام	:	انجمن ترقی اردو بہار، پٹنہ
ناشر	:	عرشیہ پبلی کیشنز دہلی
مبصر	:	ڈاکٹر حسن رضا، مدیر اصناف ادب

انیسویں صدی میں تذکروں کے مجموعے شائع کیے جاتے تھے۔ حتیٰ کہ تقریظوں کو بھی مرتب کیا گیا، مگر جب جدید تنقید اردو ادب میں در آئی تو تذکروں، تقریظوں یہاں تک کہ مقدموں کی بھی وہ اہمیت وحیثیت نہیں رہ گئی۔ تنقید کے متوازی تبصرہ نگاری اور تاثرات طرازی نے بہت جلد اپنی اہمیت اور افادیت منوالی۔ یہ تبصرے اور تاثرات صرف اشتہاری اہمیت اور تقریظی مدحت کے حامل نہیں رہ گئے ہیں۔ ان کے بعض اقتباسات اتنے اہم ہوتے ہیں کہ تنقید کو بھی رشک آنے لگتا ہے۔ ایسی صورت میں غیر معروف شاعروں اور ادیبوں اور غیر مقبول کتابوں میں شامل تبصرے اور مقدمے تو غار گمنامی میں محصور ہو کر رہ جاتے ہیں۔ اخبارات میں شائع تبصروں اور تاثرات کا تو اس سے بھی برا حال ہوتا ہے۔ لہٰذا بھلا ہو طلیب نوری کا جنھوں نے پختہ کار ناقد اور بے باک مبصر صفدر امام قادری کے مقدموں اور تبصروں کو ترتیب دے کر ''نئی پرانی کتابیں'' کے عنوان سے شائع کرایا ہے۔ یہی نہیں، مرتب موصوف نے انھیں ان کی ماہیت اور نوعیت کے اعتبار سے تحقیق، تنقید، ترتیب، ادبی صحافت اور جہان تازہ کے ضمنی عنوانات میں زمرہ بند بھی کیا ہے۔ واحد نظیر کے قطعہ تاریخ انطباع نے صدیوں بعد کے محققین کے لئے راہ بھی ہموار کر دی ہے۔

صفدر امام قادری، راقم الحروف کی اولین کتاب، ''تنقیدی مرحلے'' کے فلیپ کے لئے بھی تاثرات قلم بند کر چکے ہیں جو مذکورہ مرتبہ کتاب کے مشمولات کا حصہ نہیں ہیں۔ بہر کیف! اس کتاب کے مقدموں، تبصروں اور تاثرات کی تعداد اکتیس ہے اور جو دو سو انتالیس (239) صفحات پر پھیلا ہے۔ پہلا تبصرہ چودہ صفحات پر مشتمل ہے جب کہ اس کا سب سے طویل تبصرہ بائیس صفحات پر مشتمل ہے اور مختصر ترین تبصرہ یا تاثر چھ صفحات پر پھیلا ہے۔

مجھے یاد آرہا ہے کہ جب میں نے صفدر بھائی سے کہا کہ ذرا اپنے تاثرات برائے فلیپ لکھ دیں، انھوں نے برجستہ کہا کہ میں اتنا بڑا مبصر نہیں ہوں کہ بغیر مضامین پڑھے تاثرات قلم بند کروں۔ لہٰذا جب میں نے مسودہ مہیا کیا تب انھوں نے اپنے تاثرات کو صفحۂ قرطاس کے حوالے کیا۔ اپنے اسی خیال کا اعادہ انھوں نے ''نئی پرانی کتابیں'' کے اقتباس میں رضا نقوی واہی کے مصرع ''پڑھ کر لکھا تو تبصرہ کیسا'' کے توسط سے کیا ہے۔

مصنف موصوف تبصرہ کے دائرہ کار اور طریقہ کار دونوں سے بخوبی واقف ہیں اور ان کی گہری نظر اردو کے ساتھ ساتھ انگریزی تبصروں پر بھی رہی ہے۔ ''اقتباس'' کے تحت جو چار صفحات وقف ہیں، وہ روح تبصرات ہیں۔ یہ درست ہے کہ تبصرہ عمومی مطالعہ کا متقاضی ہوتا ہے جو کتاب کی جملہ خصوصیات کو مختلف اشاروں میں بیان کر کے قاری کے تجسس کو مہمیز کا دیتا ہے اور کتاب کے مطالعہ کے لئے مضطرب کر دیتا ہے۔ اگر مبصر کتاب کے جملہ خصائص کو مترشح کر دے تو پھر قاری کے ذوق و تجسس کو تسکین حاصل ہو جائے گی اور وہ کتاب کے مطالعہ سے بے نیازی برتنے لگے گا۔ مبصر اپنے تبصرے کو ایک قاش کی حیثیت سے پیش کرتا ہے تاکہ جز میں کل کی موجودگی کا احساس ہوتے لگے اور حصول کل کا جذبہ قاری کو ایک پل آرام نہ لینے دے۔ تبصرہ کی طوالت حسن زیر حجاب کی پردہ داری نہیں کر پاتی ہے۔ بہر حال! اب میں قاری اور مصنف و مرتبہ کے درمیان حائل رہنا نہیں چاہتا۔ باشعور قاری خود اس کا مجاز ہوتا ہے کہ وہ تبصرہ اور مقدمہ کے درمیان خط امتیاز کھینچ لیتا ہے۔

نام کتاب	:	نمک دان
شاعر	:	ظفر کمالی
طبع اول	:	۲۰۱۱ء
زیر اہتمام	:	عرشیہ پبلی کیشنز، دہلی
مبصر	:	ڈاکٹر حسن رضا، مدیر اصناف ادب

اکبر الہ آبادی کی شعری روایت کا ارتقا دوسرے معروف اور معتبر شعرا کے بالمقابل نہیں ہو سکا۔ اکبر کا نشتر طنز متاع گم گشتہ بن گیا اور اس کی جگہ تضحیک نے لے لی۔ اکبر کی ظرافت میں جو تہذیب اور شائستگی تھی، وہ مزاحیہ اور ظریفانہ شاعری سے مفقود ہوتی چلی گئی اور اس میں رفتہ رفتہ پھوہڑپن، غیر مہذب اشارے اور ازدواجی رشتوں اور معاملوں کے بے ہودہ اور بے تکے انداز در آتے چلے گئے خواہ اس کا سبب تہذیبی ابتذال و انتشار ہو یا سیاسی تبدیلی یا پھر ترسیلی و برقی وسائل کا حسن آمیز ارتقا ہو۔ ان اثرات کا نتیجہ یہ ہوا کہ طنزیہ و مزاحیہ شاعری اپنی روح سے عاری ہوتی چلی گئی، البتہ اسرار جامعی اور ظفر کمالی جیسے طنز و مزاح نگاروں نے اپنی شاعری سے طنز و ظرافت کو اصول متاع گم گشتہ کی جانب رجوع ضرور کرا دیا ہے۔ اگر ہمارے طنز و ظرافت نگار نے شریعت اکبری کا اتباع کیا تو عنقریب ہماری مزاحیہ شاعری کا معیار بلند ہو جائے گا۔ کم از کم ظفر کمالی کی شاعری کو دیکھ کر تو امید بندھتی ہی ہے اور ان کا شعور ظرافت تو اس پر دال ہے۔

کون کہے گا ظرافت کا مزاج
اے ظفر تم بھی تو جوکر ہو گئے

"نمک دان" ظفر کمالی کا اہم شعری مجموعہ ہے، جس میں پینسٹھ قطعات اور پچیس جزئیات ہیں۔ ان میں مخصوص دلکشی سے مزاح کی بھرپور کیفیت پیدا کی گئی ہے اور معنی خیزی سے طنز کا لطیف سا ارتعاش پیدا کیا گیا ہے۔ سیاست، تہذیب، معاشرہ، انتخاب، مذہب کے ٹھیکے دار گویا سماجی زندگی کا کوئی پہلو ایسا نہیں ہے جو ظفر کمالی کے طنز کی زد میں نہ آیا ہو اور سماج کا کوئی ایسا طبقہ نہیں ہے جو ان کے طنز و ظرافت کا موضوع نہ بنا ہو۔ اب اس غزل کو ہی لیجیے جس کے مطلع میں انتخاب، سیاست اور معاشرت تینوں ہدف طنز بن گئے ہیں۔

خشک نالے بھی سمندر ہو گئے
جتنے چوہے تھے، سکندر ہو گئے

حالاں کہ اس کے قوافی تھکے پٹے ہیں تاہم معنوی تاثر کی موجودگی کی وجہ سے اکبر کے قوافی، حنبلی اور شبلی، جیسا مزاحیہ لطف دیتے ہیں۔ محض اس ایک مزاحیہ غزل میں ظفر کمالی نے پولس اور انتخاب، ناکارہ سیاست دانوں کی منصب تشنگی، میونسپل کارپوریشن کے اراکین اور نمائندے کی بے توجہی، تعلیمی ادارے، بھائیوں کی زورآوری، شوہروں کی خانگی ذمہ داریوں سے بے اعتنائی، نام نہاد علما کی ادائے دلبری سب کو عدالت طنز کے کٹہرے میں لا کھڑا کیا ہے۔

"نمک دان" میں دو نوعیت کے قطعات اور اشعار ہیں۔ ایک وہ جن میں الفاظ کے در و بست سے مزاح پیدا کیا گیا ہے اور دوسری نوعیت ان کی ہے جن میں معنی خیزی سے ظریفانہ رنگ کی آمیزش کی گئی ہے۔ پہلی نوعیت کی مثال دیکھیں۔

کبھی ناڈا میں بندھوایا گیا ہوں
کبھی پٹنا میں پٹوایا گیا ہوں

اور دوسری نوعیت کی مثال اس قطعہ میں دیکھیں۔

خوب ہیں اہل مدرسہ بھی ظفر
کیا کہوں، کیا ہے ان کا ذوق لطیف
دل سے پڑھتے تو کیا برا ہوتا
ناک سے پڑھتے ہیں وہ نعت شریف

اگر میں مزید مثالیں پیش کر دوں تو آپ کو سیری حاصل ہو جائے گی، اس لئے آپ قلم دان چھوڑیے اور "نمک دان" کھولیے، کیوں کہ "ہاتھ کنگن کو آرسی کیا؟" کاغذ کی دبازت، خوش سلیقہ اشاعت اور اس گرانی میں مناسب قیمت آپ کو "نمک دان" خریدنے کے لئے مجبور کرے گی۔

❁❁❁

نام کتاب : حرف حرف روشنی (نعتیہ مجموعہ)
شاعر : پھول محمد نعت رضوی
ناشر : دار العلوم تیغیہ کنز العلوم
قیمت : -/50 روپے
مبصر : شکیل چشتی

فی زمانہ اردو زبان کو خانوادوں اور مدرسوں نے جو تحفظ عطا کیا ہے وہ اردو زبان کی بقا کے لئے ناگزیر ہے۔ چشتی اور قادری آبیاری ان اداروں نے اردو زبان خصوصاً فن نعت کی کی ہے اس کی نظیر نہیں ملتی ہے۔ اس سے بھی انکار ممکن نہیں کہ خانوادوں کی نعتوں میں کہیں کہیں دامن احتیاط ہاتھ سے چھوٹتا نظر آتا ہے اور اس سے عقیدت و محبت کی انتہا کہہ کر پہلو تہی نہیں کی جا سکتی ہے۔ آخر کیوں ہمارے اسلاف نے نعت کہنا اور تلوار کی دھار پر چلنا یکساں قرار دیا ہے۔ نعت میں خیال کی تجاوز پسندی قعر مذلت کا سبب بن جاتی ہے۔ تاہم اعتدال پسند اور جادۂ فکر و فن کے حامی عاشقان رسول کی نعتوں میں عقیدت کی انتہا جو باعث شرکت غیر بن جاتی ہے نا پید نظر آتی ہے۔

"حرف حرف روشنی" نعتیہ مجموعہ ہے۔ ضخامت کے اعتبار سے یہ کتابچہ کا درجہ رکھتا ہے۔ یوں تو یہ مجموعہ کل اسی صفحات پر مشتمل ہے مگر تخلیقی کاوشیں صفحہ ۱۹ سے ۷۰ تک محیط ہیں۔ پہلا کلام منظوم خراج عقیدت ہے جسے صفحۂ قرطاس کی نذر حضرت مولانا محبوب کو تبرکاً کیا ہے۔

محبتوں کے پھول چمن کے رکھ دیے ہیں پھول نے
گلاب عشق واقعی ہے حرف حرف روشنی

اس منظوم تقریظ کے بعد پھول محمد نعت رضوی نے بارگاہ ایزدی میں حمد و ثنا کا نذرانہ پیش کیا ہے اور اس کے بعد مفتی اعظم ہند نوری کے کلام پر خوب صورت تضمین پیش کی ہے۔ تضمین آسان شعری عمل نہیں ہوتا ہے۔ اس میں خیال کے سرے کو صرف آگے بڑھا کر تشکیل خیال ہی نہیں کی جاتی ہے بلکہ الفاظ و اصوات اور اسلوب کی آمیزش اس طرح سے کی جاتی ہے کہ اصل پر ثانی کا پیوند لگا ہوا محسوس نہ ہو۔ اس کا آخری بند ملاحظہ فرمائیں۔

کیوں نعت خستہ کو روضے سے رہے دوری
رو کے ہوئے اب تک ہے مجھ کو میری مجبوری
آ جاؤں گا پاتے ہی میں آپ کی منظوری
سرکار کے جلووں سے روشن ہے دل نوری
تا حشر رہے روشن نوری کا کاشانہ

کل ترسٹھ نعتوں و منقبتوں اور سات قطعات سے آراستہ یہ مختصر مجموعہ اپنے جملہ اوصاف سے مالا مال ہے۔ سبھی نعتوں کو غزل کی ہیئت میں لکھنے کی وجہ سے ان میں جا بجا غنائی لہجہ پیدا ہو گیا ہے۔ اگر انہیں لحن داؤدی میں ادا کیا جائے تو سامعین زمزمہ کرنے لگیں گے۔ خیال کی رعنائی اور لہجے کی برنائی اسے اعتبار نظر عطا کرنے میں معاون نظر آتی ہے۔ قارئین 'اصناف ادب' کے ذوق کی تسکین کے لئے چند اشعار رقم کیے جا رہے ہیں تا کہ حرف نعت کی روشنی سے قلب تیرہ کو منور کیا جا سکے اور شوق روشنی کو فزوں تر کیا جا سکے۔

نہ سونا، نہ چاندی، نہ زر مانگتے ہیں
غلامی خیر البشر مانگتے ہیں

دل میں رہتا ہے جب سرکار دو عالم کا خیال
پھر کہاں اس میں زمانے کے الم رکھتے ہیں

دہلیز مصطفیٰ پہ دلوں کو جھکائیے
سجدہ سوا خدا کے کسی کو روا نہیں

آپ کی توصیف میں رطب اللساں حور و ملک
آپ انساں کی ثنا خوانی کا محور یا نبی

شب اسیری کی سچ پوچھو تو بس اتنی کہانی ہے
نبی کی میہمانی ہے، خدا کی میزبانی ہے

نعت خواہوں اور نعت خوانوں کے لئے یہ مجموعہ ایک خوب صورت گل دستہ ہے جس سے خانۂ دل معطر کیا جا سکتا ہے البتہ پروف ریڈنگ کی کسر کھٹکتی ہے۔

❀❀❀

خامہ فرسائیاں

خطوط

☆ اصناف ادب کا دوسرا شمارہ (جولائی تا ستمبر ۲۰۱۳ء) اپنی تمام تر رعنائیوں، آب و تاب کے ساتھ باصرہ نواز ہوا۔ میری ایک چھوٹی سی کہانی نما سرگزشت کو شامل کرنے پر شکریہ۔ ڈاکٹر کرشن بھاؤک صاحب نے ''اصناف میری نظر میں'' کالم ''خطوط'' کا عنوان بدلنے کی تجویز دی تھی۔ میں بھی اس سے متفق ہوں، لیکن میرا خیال ہے کہ عنوان عام فہم ہو، لیکن رعنائیوں کا حامل ہو۔ میری تجویز ہے کہ اس کالم کا عنوان ''چٹھی آئی ہے'' ہو، باقی آپ مالک ہیں۔ افسانہ ''آئینہ حیات کی کرچیاں'' کو اگر میں روح شمارہ کہوں تو بہت بجا ہوگا۔ مدتوں بعد ایک خوبصورت افسانہ پڑھنے کو ملا ہے۔ خطوط کی بنا پر کہانی کو آگے بڑھانا کوئی نیا تجربہ نہیں ہے۔ خواجہ احمد عباس نے خاص طور پر اس صنف کو کافی جگہ استعمال کیا تھا، لیکن جس خوبصورتی سے ڈاکٹر شیر شاہ سید نے ایک سیاح کے خطوط سے کہانی کو آگے بڑھایا ہے وہ کمال کی حدوں کو چھوتا ہوا محسوس ہوتا ہے۔ افسانہ قاری کو شروع سے اختتام تک جکڑے رکھتا ہے۔ قاری کو یوں محسوس ہوتا ہے کہ جیسے وہ ۱۹۴۷ء سے پہلے اور حال کے کراچی کی گلیوں، سڑکوں، پارکوں، سمندر کنارے بذات خود گھوم رہا ہے۔ اس افسانے کو بڑی آسانی سے اردو کے بہترین افسانوں میں شامل کیا جا سکتا ہے۔ دونوں ڈاکٹروں (کہانی کار اور ایڈیٹر) کو مبارکباد۔ جناب حیدر قریشی کا مضمون ''ترقی پسند تحریک'' بہت معلوماتی ہے۔ ڈاکٹر قیصر شمیم صاحب نے اپنی تحریر ''لسانی ہجرت اور بااختیاری کا عمل'' میں خوب عرق ریزی کی ہے۔ پرانی کہاوت ہے کہ بولی ہر بیس کوس پر بدل جاتی ہے، اس لئے بولی اور زبان کے فرق کو سمجھنا نہایت ضروری ہے۔ بدلتے ہوئے حالات میں الگ الگ بولیوں (آپ زبانیں کہہ رہے ہیں) کا دیوناگری لپی میں لکھا جانا کوئی غیر قدرتی امر نہیں ہے۔ پاکستان میں پشتو، بلوچی، سندھی، ملتانی، پنجابی ایسی کئی زبانیں ہیں جن پر اردو رسم الخط حاوی ہو گیا ہے۔ اسی طرح رومن رسم الخط نے اپنے اندر کئی بولیوں کو سمو لیا ہے۔ اگلے شمارے کا منتظر۔

کلدیپ جوشی، فرید آباد

☆ ''گوپی چند نارنگ نمبر'' کے لئے ڈھیروں مبارکباد۔ اس نمبر کے لئے ایک ہنگامہ خیز مضمون روانہ خدمت کر رہا ہوں۔ نارنگ صاحب کا ایک مضمون ''نئی تنقید اور کوہان کا درد'' 1997 میں ماہنامہ ''صریر'' کراچی میں شائع ہوا تھا۔ شمس الرحمن فاروقی نے اس مضمون کی اشاعت پر خاصی ناراضگی ظاہر کی تھی۔ انہیں اتنا برا لگا تھا کہ ان کے حق میں شہریار اور بلراج کومل نے نارنگ صاحب تک سفارش پہنچائی کہ اس مضمون کی مزید اشاعت نہ کی جائے۔ یہی وجہ ہے کہ یہ مضمون ہندوستان میں کہیں نہیں چھپا۔ نارنگ صاحب نے اتنا لحاظ رکھا کہ اپنے کسی مجموعہ مضامین میں اسے شامل نہیں کیا۔ حالانکہ نارنگ صاحب کے مضمون میں نظریاتی بحث تھی، کوئی ذاتی بات نہیں تھی۔ میں نے اس مضمون کو کھوج نکالا ہے اور اس کا پوسٹ مارٹم صرف ''اصناف ادب'' کے لئے روانہ کر رہا ہوں۔ ویسے نارنگ صاحب پر اپنی نئی کتاب ''تنقید کا نیا منظر نامہ اور گوپی چند نارنگ'' میں شامل کر رہا ہوں۔ کسی رسالے میں پہلی بار آپ کے یہاں چھپے گا۔ نارنگ صاحب نے 1997 میں

جو کچھ لکھا ہے میں وہ سب سچ ثابت ہوا۔ جیسا کہ آپ بھی جانتے ہوں گے کہ نارنگ صاحب کی کردار کشی اور الزام تراشی کرنے والوں کی فاروقی صاحب مسلسل حوصلہ افزائی کرتے رہے ہیں۔ حیدر قریشی (جرمنی) کے نام ان کے آخری خط سے بھی یہ ثابت ہوتا ہے کہ جب جعل سازی اور سازش کا پردہ فاش ہو گیا اور سازشیوں کی ہنڈیا چوراہے پر پھوٹ گئی تو فاروقی صاحب نے لکھا کہ اس سب کے باوجود ہم نارنگ کا کچھ نہیں بگاڑ سکے۔ اس جملے کی تہہ در تہہ پہنچنے پر ذہنیت کا نیا انکشاف ہوگا۔ ''اس سب کے باوجود'' ہم ''نارنگ کا'' کچھ نہیں بگاڑ سکے۔ واہ! واہ! پڑھئے اور مزہ لیجئے۔ امید ہے خوش باش ہوں گے۔

مناظر عاشق ہرگانوی، بھاگلپور

☆ ''اصناف ادب'' بہت پہلے موصول ہوا۔ شکریہ! بے حد مسرت ہوئی کہ آپ ایک عمدہ اور معیاری ادبی رسالہ شائع کر رہے ہیں۔ اس میں آپ نے معیاری مضامین، خوبصورت نظمیں اور غزلیں اور دلچسپ افسانے شامل کئے ہیں۔ اوراق پر مرحوم واردات قلبی اور دل گداختہ (ڈاکٹر گوپی چند نارنگ) ایک فکر انگیز مقالہ ہے۔ اس میں غالبیات کے کئی نئے گوشے سامنے آجاتے ہیں۔ مولانا ابوالکلام آزاد اور شکیل بدایونی پر لکھے گئے مقالات کے ساتھ ساتھ کوثر مظہری اور مشتاق صدف کے مقالات بھی توجہ کے حامل ہیں۔ ''منظوم نامہ۔ پوسٹ مارٹم'' بھی توجہ طلب مقالہ ہے۔ میں ڈاکٹر مناظر عاشق ہرگانوی صاحب کو مبارکباد پیش کرتا ہوں کہ انہوں نے ایک ذمہ دار محقق کا فرض نبھایا ہے۔ شعری حصہ بھی خوبصورت ہے۔ ایوب خاور، کرشن کمار طور، شاہین اور حیدر قریشی کی تخلیقات پسند آئیں۔ ان تمام چیزوں کو سلیقے سے شائع کرنا اور معیار قائم رکھنا بھی ایک بہت بڑا فن ہے۔ آپ نے بڑی محنت اور عرق ریزی سے اس رسالے کو ترتیب دے کر شائع کیا ہے۔ مبارک!

ڈاکٹر پریم رومانی، جموں

☆ ''اصناف ادب'' کا پہلا شمارہ دیکھنے کو ملا۔ کچھ صفحات کا مطالعہ بھی کیا۔ شمارہ اچھا لگا جس کے لئے آپ سب کو مبارکباد۔ نقش اول اچھا ہے، امید ہے کہ نقش ثانی بھی بہتر ہوگا۔

ہریندر گری شاد، گیا

☆ دیدہ زیب ٹائٹل پیج، بہترین کاغذ اور ایک سے بڑھ کر ایک ماہرین فکر و فن کی نگارشات سے لبریز آپ کی ادارت اور جناب شکیل چشتی صاحب کی نیابت اور جہاں دیدہ والیان اصناف ادب اور معتمد مجلس ادارت اور اچھی خاصی جسامت و ضخامت (یعنی 128 صفحات پر مشتمل) کے ساتھ اصناف ادب کا دوسرا شمارہ دیکھنے کو ملا۔ پڑھ کر طبیعت باغ باغ ہو گئی۔ اللہ مظفر پور کے اس اکلوتے اور چہیتے رسالے کو نظر بد سے محفوظ و مامون فرمائے۔ فکر و فن اور شعر و سخن کے لحاظ سے سرزمین مظفر پور واقعی زرخیز ہے، مگر یہ بھی ایک تلخ حقیقت ہے کہ مظفر پور میں ماضی میں کئی رسالے افق صحافت پر بڑے طمطراق و تجلی کے ساتھ طلوع ہوئے، مگر پھر بہت جلد ہی غروب بھی ہو گئے۔ خدا کرے اصناف ادب کو بھی ویسا دن دیکھنا نہ پڑے۔ رسالہ پہلے ہی شمارے سے معیاری ہو گیا ہے۔ جہاں نثری نگارشات لاجواب ہیں، وہیں منظومات بھی بے مثال۔ وقت میں اور خط میں گنجائش ہوتی تو میں کچھ باتوں اور شعروں کو مثالاً دہراتا۔ کل ملا کر رسالہ ہر لحاظ سے قابل تعریف اور لائق مطالعہ ہے۔ خدا کرے اس کے ہر شمارے اسی معیار و وقار کے ساتھ منظر عام پر آتا رہے اور شائقین ادب کے لئے تسکین قلب و روح کا سامان فراہم کرتا رہے۔

پھول محمد نعمت، مظفر پور